ΑΣΤΕΡΙΟΥ Κ. ΔΕΒΡΕΛΗ



Πηδάλιον

ΜΕΘΟΔΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΑΣΤΕΡΙΟΥ Κ. ΔΕΒΡΕΛΗ



Πηδάλιον

ΜΕΘΟΔΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μουσική, η γλώσσα της ψυχής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
1989

Στον
Σεβασμιώτατο Αρχιεπίσκοπο
Βορείου και Νοτίου Αμερικής

Κύριον ΙΑΚΩΒΟΝ

Ελάχιστο δείγμα βαθύτατου σεβασμού και τιμής

Αφιερώνω

GREEK ORTHODOX ARCHDIOCESE OF NORTH AND SOUTH AMERICA
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΟΡΘΟΔΟΞΟΣ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΗ ΒΟΡΕΙΟΥ ΚΑΙ ΝΟΤΙΟΥ ΑΜΕΡΙΚΗΣ
10 EAST 79th STREET, NEW YORK, N.Y. 10021 • TEL.: (212) 570-3500 • CABLE: ARCHGREEK, NEW YORK

Τῇ 6ῃ Ἰουλίου 1981

Μουσικολογιώτατον
κ. Ἀστέριον Λεβρελῆν
Σκρᾶ 3, Θεσσαλονίκην

Ἀγαπητέ κ. Λεβρελῆ,

Διά τῆς παρούσης μας σᾶς συγχαίρουμε θερμά διά τήν ἔκδοσιν τῶν βιβλίων σας "Δωδεκαήμερον" καί "Θεία Λειτουργία" ὑπό τόν γενικόν τίτλον "Πηδάλιον Βυζαντινῆς Μουσικῆς".

Εἴσθε ἄξιος παντός ἐπαίνου διότι ἀγωνίζεσθε ὑπέρ τῆς διατηρήσεως καί τῆς διαδόσεως τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, πού ἀποτελεῖ πολύτιμον θησαυρόν τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας μας.

Ἐπιθυμοῦμε πολύ νά σᾶς ἐνισχύσουμε. Ἀλλά τοῦτο θά ἐξαρτηθῇ ἀπό τήν γνώμην τοῦ κ. Σάββα Σάββα, καθηγητοῦ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς εἰς τήν Θεολογικήν μας Σχολήν BROOKLINE, εἰς τήν κρίσιν τοῦ ὁποίου θά ὑποβληθῇ τό βιβλίον σας.

Μετ' εὐχῶν καί ἀγάπης

Ο ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ

† Ἀμερικῆς Ἰάκωβος

Ο ΑΜΕΡΙΚΗΣ ΙΑΚΩΒΟΣ

HOLY CROSS
GREEK ORTHODOX SCHOOL OF THEOLOGY
+
CHRISTIAN AND BYZANTINE
ARCHEOLOGY, HYMNOLOGY AND MUSIC

PROFESSOR: SAVAS J. SAVAS

Σεπτεμβρίου 6, 1982

Ἄξ/ον Κον

Ἀστέριον Δεβρελῆν
Διδάσκαλον Βυζαντινῆς
Μουσικῆς

Σκρᾶ 3, Θεσσαλονίκην

Φίλτατε κ.Δεβρελῆ,

Ἐπιστρέφας ἐσχάτως ἀπό τήν γενέτειρα βρῆκα τά βιβλία, πού μοῦ ἐστείλατε τήν 24.5.1982.Σᾶς εὐχαριστῶ θερμῶς.

Διαβάζοντας τίς γνήσιες βυζαντινές μελωδίες σας ἐνεθυμήθην τό σχετικόν λόγιον τοῦ ἱεροῦ Χρυσοστόμου: "Ἄν παιδεύσωμεν τήν γλῶτταν φάλλειν,αἰσχυνθήσεται ἡ ψυχή,ταύτης ψαλλούσης τά ἐναντία βουλομένη".

Ὁ ἐν Τριάδι Θεός,ἡ Ὑπεραγία Θεοτόκος καί ὁ Πολιοῦχος τῆς Συμπρωτευούσης Ἅγιος Δημήτριος νά σᾶς ἐνισχύουν πάντοτε.

Παρακαλῶ θερμῶς ὅπως μοῦ ἀποστείλετε τό ἐκδοθησόμενον "Θεωρητικόν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς".-

Μετά συναδελφικῶν χαιρετισμῶν
καί τοῦ Χριστοῦ τήν ἀγάπην



ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΤΜΗΜΑΤΑ: ΚΛΑΣΣΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ● ΔΗΜ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ · ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ ● ΕΛΑΦΡΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ● ΘΕΑΤΡΟΥ

Η

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΠΟΝΕΜΕΙ

ΕΙΣ *ΤΟΝ* *ΑΣΤΕΡΙΟ ΔΕΒΡΕΛΗ*

ΑΡΓΥΡΟ ΒΡΑΒΕΙΟ

ΔΙΑ *ΤΟ ΑΞΙΟΛΟΓΟ ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ, ΜΕ ΤΟ ΟΠΟΙΟ ΣΥΜΒΑΛΛΕΙ ΣΤΗ ΔΙΑΣΩΣΗ ΚΑΙ ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΑΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ.*

Ἐν Θεσσαλονίκῃ τῇ *20 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1987*

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ο ΓΕΝ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αριστοτέλους: α) «Προβλήματα», Λιψία 1879.–
β) «Πολιτικά», Παρίσι 1821.–
γ) «Μεταφυσικά», Λιψία 1886.–

Αριστοξένου: α) «Αρμονικά» (τα σωζόμενα), Βερολίνο 1868.–
β) «Ρυθμικά στοιχεία» (δευτέρου τα σωζόμενα), Βερολίνο 1868.–

Ευκλείδου: α) «Εισαγωγή Αρμονικής», Λιψία 1895.–
β) «Κατατομή Κανόνος», Λιψία 1895.–

Πλουτάρχου: «Περί Μουσικής» (διάλογος), Παρίσι 1877.–

Νικομάχου του Γερασηνού: «Αρμονικής Εγχειρίδιον», Λιψία 1895.–

Γαυδεντίου: «Εισαγωγή εις την Αρμονικήν», Λιψία 1895.–

Πτολεμαίου Κλαυδίου: «Αρμονικά» (βιβλία 3), Λιψία 1898.–

Βακχείου του Γέροντος: «Εισαγωγή Τέχνης Μουσικής», Λιψία 1895.–

Αλυπίου: «Εισαγωγή Μουσικής», Λιψία 1895.–

Αριστείδου Κοϊντιλιανού: «Περί Μουσικής» (βιβλία 3), υπό Marcus Meibomius, Αμστελόδαμο 1652.–

Αθήναιου: «Δειπνοσοφισταί» (βιβλία Δ΄ και ΙΔ΄), Λιψία 1887-1890.–

Θέωνος Σμυρναίου: «Περί Μουσικής», Λιψία 1878.–

Πορφυρίου: «Σχόλια εις τα Αρμονικά του Πτολεμαίου», Οξφόρδη 1699.–

Ανωνύμου: «Σύγγραμμα περί Μουσικής» υπό Bellermann, Βερολίνο 1841.–

Μιχαήλ Ψελλού: «Μουσικής Σύνοψις ηκριβωμένη», Παρίσι 1545.–

Γεωργ. Παχυμέρη: «Περί αρμονικής, ήγουν περί Μουσικής», Παρίσι 1847.–

Μανουήλ Βρυεννίου: «Αρμονικά», Οξφόρδη 1699.–

Σουίδα ή Σούδα: «Λεξικόν» (τομ. 1 – 5), Λιψία 1925 – 1935.–

Χρυσάνθου, Αρχιεπισκόπου του εκ Μαδύτων:
α) «Θεωρητικόν μέγα της Μουσικής», Τεργέστη 1832.–
β) «Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής», Παρίσι 1821.–

Μισαήλ Μισαηλίδου: «Νέον θεωρητικόν περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής», Αθήνα 1902.–

Θεοδώρου Φωκαέως: «Κρηπίς του θεωρητικού και πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής», Θεσσαλονίκη 1912.–

Κοσμά του εκ Μαδύτων, Μητροπολίτου Πελαγωνίας:
«Ποιμενικός Αυλός», τεύχος α΄ (σύντομος πρακτική και θεωρητική διδασκαλία της Μουσικής τέχνης), Αθήνα 1897.–

Αγαθ. Κυριαζίδου: «Αι δύο Μέλισσαι», (εν εισαγωγή συνοπτική και πρακτική μέθοδος της Εκκλησιαστικής Μουσικής), Κων/πολη 1906.–

Κυρ. Φιλοξένους: α) «Θεωρητικόν στοιχειώδες της Μουσικής»,
Κων/πολη 1859.–
β) «Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής»,
Κων/πολη 1868.–

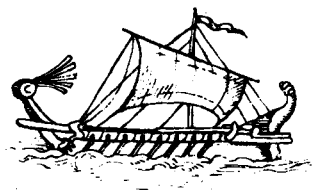
Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής εκπονηθείσα επί τη βάσει του ψαλτηρίου υπό της μουσικής επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου εν έτει 1883, Κων/πολη 1888.–

Γεωργ. Παπαδοπούλου: α) «Συμβολαί εις την ιστορίαν της Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήνα 1890.–
β) «Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήνα 1904.–

Κων. Ψάχου: «Η παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής», Αθήνα 1917.–

Δημητρ. Παναγιωτοπούλου: «Θεωρία και πράξις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήνα 1947.–

Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία, Αθήνα.–



Πηδάλιον: *το τιμόνι του πλοίου· μτφ. ο ασφαλής και λαμπρός οδηγός προς την Ορθή Μουσική Οδό που χάραξαν οι Πρόγονοί μας, οι μεγάλοι αυτοί μυσταγωγοί της μουσικής τέχνης.*

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στο βιβλίο μου αυτό, γραμμένο στη δημοτική γλώσσα, την επίσημη πια γλώσσα ολόκληρης της Ελληνικής Επικράτειας, αλλά και με το μονοτονικό σύστημα – για να αγκαλιάσει το πλατύ κοινό και να γίνει κτήμα των πολλών – προσπάθησα να αναπτύξω συστηματικά τη διδασκαλία της Μουσικής.

Διαιρείται σε δύο μέρη.

Μέρος Πρώτο: Προθεωρία· *αναπτύσσονται οι θεμελιώδεις έννοιες γένεσης και ανάπτυξης της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής, και η καταγωγή (ρίζες), προέλευση και η ενδιάμεση εξέλιξη της Βυζαντινής Μουσικής, με βάση την αρχαία, αλλά μέσα στα πλαίσια της Ορθοδόξου πνευματικότητας και λατρείας της αγίας μας Εκκλησίας.*

Μέρος Δεύτερο: Θεωρία· *εκτίθεται συστηματικά η κύρια θεωρία της Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής για επιστημονική διδασκαλία, σπουδή και μάθηση των ενδιαφερομένων.*

Όσον αφορά στη χρήση της δημοτικής γλώσσας, προσπάθησα να αποφύγω τις ακρότητες, που μοιραία ορθώνονταν μπρος μου σε κάθε στιγμή, κι αυτό, γιατί υπάρχουν ακόμη και ορισμένες επιφυλάξεις για την όλη δομή της.

Σχετικά με την όλη εργασία μου, δεν φιλοδόξησα κάτι άλλο, παρά μόνο να προσθέσω κι εγώ με τις ταπεινές μου δυνάμεις ένα λιθαράκι στο όλο οικοδόμημα της πατρώας μας Εκκλησιαστικής Μουσικής.

Επικαλούμαι την επιείκεια όλων των αναγνωστών μου και ελπίζω και πιστεύω, ότι η εργασία μου, αν μη τι άλλο, θα δώσει αφορμή σε άλλους πιο ειδικούς από μένα, να ολοκληρώσουν τα τυχόν κενά, που υπάρχουν σ' αυτή.

Χριστούγεννα 1980

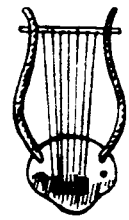
Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ
ΑΣΤΕΡΙΟΣ Κ. ΔΕΒΡΕΛΗΣ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΠΡΟΘΕΩΡΙΑ

Θεμελιώδεις έννοιες γένεσης και ανάπτυξης της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής. Καταγωγή (ρίζες), προέλευση της Βυζαντινής Μουσικής

«Η Ιστορία της Μουσικής αρχίζει
μαζί με την Ιστορία του Ανθρώπου»



1. Μουσική

Στην αρχαιότητα η λέξη Μουσική είχε έννοια πολύ πλατειά, γιατί σήμαινε κάθε είδος πνευματικής δημιουργίας, και προστάτες της θεωρούνταν ορισμένες θεότητες, οι λεγόμενες Μούσες. Αργότερα όμως οι αρχαίοι πίστευαν ότι οι Μούσες προστατεύουν πιό ειδικά ορισμένες καλές τέχνες συγγενικές μεταξύ τους, δηλαδή την **ποίηση,** την **κυρίως μουσική,** (που λεγόταν τότε α ρ μ ο ν ι κ ή) και τη **χορευτική.** Τέλος η έννοια της Μουσικής περιορίστηκε σ' ό,τι και εμείς σήμερα εννοούμε με το όνομα αυτό.

Σύμφωνα μ' αυτά λοιπόν **Μουσική είναι η τέχνη και η επιστήμη του άσματος,** γιατί διδάσκει τους νόμους και τους κανόνες, σύμφωνα με τους οποίους συναρμολογούμενοι κατάλληλα οι διάφοροι ήχοι δημιουργούν μελωδία ευχάριστη στην ακοή, ικανή να εκφράσει τις ψυχικές καταστάσεις και τα συναισθήματα του ανθρώπου.

Και όταν βέβαια ερμηνεύουμε τα συναισθήματά μας με τη φωνή, τότε καλείται **φωνητική** Μουσική, όταν όμως τα συναισθήματα αυτά τα ερμηνεύουμε με τα όργανα, τότε καλείται **οργανική.**

2. Μελωδία και αρμονία

Κάθε μουσική γλώσσα μεταχειρίζεται αρχικά φθόγγους, που έχουν μεταξύ τους κάποια συγγένεια[1]. Η συγγένεια αυτή, που είναι στενότερη, λέγεται συμφωνία κι αυτή είναι ο στύλος σ' ολόκληρο το μελωδικό οικοδόμημα.

Οι Αρχαίοι Έλληνες δέχονταν τρία μόνο στοιχειώδη σύμφωνα διαστήματα:

α) Τη **διαπασών,** που την τοποθετούν σε ιδιαίτερη κατηγορία, με το όνομα της αντιφωνίας, επειδή συγχέεται με την ομοφωνία[2].

β) Τη διά **πέντε**[3].

γ) Τη διά **τεσσάρων**[4], που είναι αναστροφή[5], ή συμπλήρωμα της Διαπασών από την Πέμπτη.

Οι Τρίτες και οι Έκτες μείζονες θεωρούνταν οι γλυκύτερες από τις διαφωνίες, ποτέ όμως δεν θεωρήθηκαν ως σύμφωνα διαστήματα από τους Έλληνες. Υπάρχει όμως εδώ φαινόμενο φυσιολογικό και αισθητικό που πρέπει να το αναφέρουμε. Ζήτησαν μερικοί να το εξηγήσουν με τον ισχυρισμό ότι η Τρίτη των Ελλήνων είναι φανερά μεγαλύτερη, παρά η φυσική μείζων Τρίτη· στον τρόπο της συνηθισμένης συμφωνίας η σχέση ανάμεσα στις παλμικές ταχύτητες των φθόγγων που τη συνιστούν είναι πραγματικά 81/64 αντί 80/64. Η εξήγηση όμως αυτή προσκρούει στο ότι σε πολλές ποικιλίες της λύρας, όπως θα το δούμε παρακάτω, βρίσκουμε τέλεια γνωστή και σε χρήση τη φυσική Τρίτη.

Επίσης το ποσό της διά **τεσσάρων** και διά **πέντε** αποτελεί τη **διαπασών,** η διαφορά τους δίνει τη **δεύτερη μείζονα,** ή τον **τόνο**[6], που είναι και το περισσότερο σε χρήση διάφωνο διάστημα. **Παριστάνει κατά κάποιο τρόπο την ιδιαίτερη μελωδική βαθμίδα και τη μονάδα του μέτρου όλων των άλλων.**

---

1. Η συγγένεια των φθόγγων στους Έλληνες είναι άμεσα αντιληπτή με το αφτί και ύστερα βεβαιώνεται από το μέτρο του μήκους των χορδών. Ποτέ δεν τη θεμελιώνουνε πάνω στην αρχή των «αρμονικών», που είχαν αναγνωρίσει την ύπαρξή της, τουλάχιστον με τη μορφή των αντηχήσεων (Αριστοτ. Προβλ. XIX, 24, 42).
2. «Ἡ αὐτή ἅμα καί ἄλλη» (Αριστοτ. Προβλ. XIX, 17).
3. Το πάλαι «δι' ὀξειῶν» (Αριστοτ. Προβλ. XIX, 34, 41).
4. Το πάλαι «συλλαβή» (Νικομ. Εγχειρ. 9, Αριστείδη Α΄ VIII, 17).
5. Αναστροφή· αναποδογύρισμα, μετατόπιση του υψηλότερου φθόγγου ενός διαστήματος προς τα κάτω, π.χ. το διάστημα Κε – Πά Τετάρτης, με την αναστροφή γίνεται Πα – Κε Πέμπτης.
6. «Ἐπόγδοον» Πυθαγόρα (Πλουτ. Περί Μουσ. XXIII, 22, Νικομ. Εγχειρ. 6).

Αν όμως αφαιρέσουμε διαδοχικά δύο **τόνους** μιας Τετάρτης, έχουμε το διάστημα, που γενικά λέγεται **ημιτόνιο**[7]. Το ημιτόνιο είναι το πιο μικρό από τα διαστήματα που μπορούν να πραγματοποιηθούν με μια αλλοίωση Πέμπτων και Διαπασών, μέθοδος γνωστή ήδη από τους Αρχαίους για συμφωνία των μουσικών οργάνων.

Όπως θα δούμε και παρακάτω, μικρά διαστήματα, κατώτερα του ημιτονίου, δεν είναι τόσο σπουδαία στη θεωρητική και πρακτική μουσική των Ελλήνων, αν και φαίνονται κάπως ξένα στην ευαισθησία μας.

3. Τετράχορδα και συστήματα

Το μελωδικό οικοδόμημα των νεώτερων, έχει ως στέλεχος βασικό την **ογδοάδα.** Στους Έλληνες το στοιχειώδες μελωδικό στέλεχος είναι μάλλον η **τετάρτη,** το πιο μικρό σύμφωνο διάστημα, που το δέχεται το αφτί μας, όπως αναφέραμε πιο πάνω. Ας πάρουμε δύο φθόγγους που ορίζουν διάστημα **τετάρτης,** π.χ. τους **Βου – Κε.** Σύμφωνα με τη θεωρία των Ελλήνων, η ανθρώπινη φωνή, που κινείται από τον ένα στον άλλο φθόγγο, δεν μπορεί να παρεμβάλει, δίχως προσπάθεια, παρά δύο διάμεσους φθόγγους, δηλαδή τους **γα** και **δι.** Έτσι το σύνολο τεσσάρων φθόγγων, που χωρίζονται με τρείς βαθμίδες, σχηματίζει ένα **τετράχορδο,** το **Βου** – γα – δι – **Κε.**

Το Τετράχορδο είναι το αρχικό στοιχείο, το συστατικό κύτταρο όλων των Ελληνικών κλιμάκων, δηλαδή αυτές πάντα σχηματίζονται από μια σειρά Τετραχόρδων, που είναι, ως επί το πολύ, ταυτόσημα και οπωσδήποτε ομογενή. Τα Τετράχορδα σε άλλες περιπτώσεις συνδέονται απ' ευθείας με κοινό φθόγγο, **της συναφής**[8], όπως έλεγαν οι παλιοί, σε άλλες πάλι περιπτώσεις χωρίζονται με **τόνο διαζευκτικό.** Οι δύο άκροι φθόγγοι κάθε Τετραχόρδου, που ηχούν αμετάβλητα το διάστημα Τετάρτης, λέγονται **φθόγγοι σταθεροί (εστώτες).** Αναφορικά τώρα με τους διάμεσους φθόγγους, ο τονισμός τους διαφέρει κατά το **γένος** και τη **χρόα** συμφωνίας και δεν μπορούν να έχουν καμιά συγγένεια με τους σταθερούς φθόγγους. Γι' αυτό και λέγονται **φθόγγοι κινούμενοι.**

Σ' όλες τις καθαρά Ελληνικής καταγωγής κλίμακες το πιο μικρό διάστημα του Τετραχόρδου, που καμιά φορά δεν ξεπερνάει την έκταση ενός ημιτονίου, τοποθετείται πάντα στο βαρύ. Το διάμεσο διάστημα είναι γενικά πιο μικρό από το διάστημα, που τοποθετείται ως επί το πολύ στο οξύ.

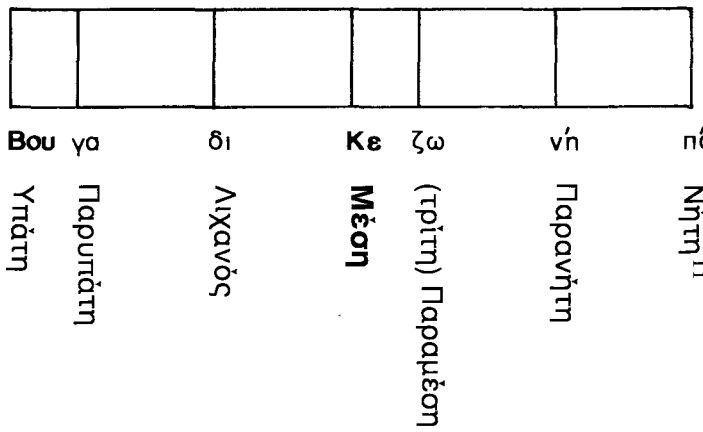
7. «Δίεσις» στους Αρχαίους (Αριστοξ. Αρμον. 21, 20-30).
8. Αριστοξ. Αρμον. 58, 15.

Η **φυσική** μελωδική κίνηση, όπως λένε οι Έλληνες[9], γίνεται από το οξύ στο βαρύ, και ο προτελευταίος φθόγγος, που στηρίζεται κατά κάποιο τρόπο πάνω στο βαρύτερο, είναι ανάλογος προς τον αισθητό φθόγγο των νεώτερων Ογδοάδων, αλλά σε αντίστροφη έννοια. Αυτός λοιπόν είναι ο τύπος του **Ελληνικού τετραχόρδου.**

Ένωση δύο τουλάχιστον Τετραχόρδων αποτελεί **κλίμακα** ή, όπως έλεγαν οι Έλληνες, **σύστημα.**

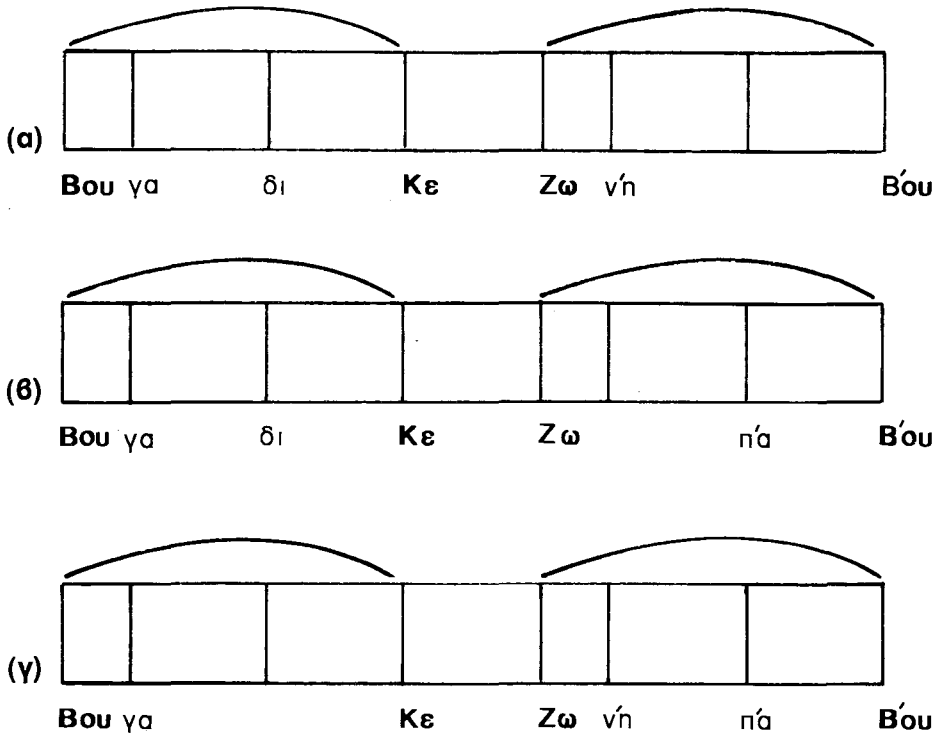
Η κίνηση των λαϊκών μελωδιών περιορίζεται αρχικά στη Διαπασών. Το εθνικό εγχειρίδιο όργανο, η πρωτόγονη λύρα, είχε μόνο Επτά χορδές, δηλαδή Επτά τόνους. Εδώ όμως υπήρχαν ανέκαθεν πολλοί τρόποι για να γίνει η κανονική της λύρας κλίμακα, αν και γινόταν αφαίρεση από το μεταβλητό τονισμό της λύρας των **κινουμένων φθόγγων.**

Στις Αιολικές[10] χώρες συνέδεαν το ένα μαζύ με το άλλο δύο Τετράχορδα τύπου Ελληνικού (δηλαδή μετά του ημιτονίου επί το βαρύ) συνδεμένα με ένα τόνο κοινό, που αποτελούσε για μια Επτάχορδη λύρα την παρακάτω κλίμακα, όπου και σημείωσα τα ονόματα των χορδών που χρησιμοποιούνταν. Αποδίδω προσωρινά στους κινούμενους φθόγγους (που εκφράζονται με μικρά γράμματα) τον τονισμό που είχαν στο σύμφωνο γένος, το μάλλον κοινό, δηλαδή το Διατονικό.



9. Αριστοτ. Προβλ. XIX, 33.
10. Οι **Αιολείς** μαζί με τους **Αχαιούς, Δωριείς** και **Ίωνες,** απετέλεσαν τις Ελληνικές φυλές που κατοικούσαν κατά την αρχαιότητα στην Ελλάδα και στη Μ. Ασία. Ο πολιτισμός των Αιολών θεωρούνταν αξιόλογος· έχουν να παρουσιάσουν λαμπρούς μελικούς ποιητές, όπως τον Τέρπανδρο (Η΄ αι. π.Χ.), την Σαπφώ (Ζ΄ - ΣΤ΄ αι. π.Χ.), τον Αρίωνα (628 π.Χ.), τον Αλκαίο (620 π.Χ.), φιλοσόφους όπως τον Πιττακό το Μυτιληναίο (650-570 π.Χ.), έναν από τους 7 σοφούς της Ελλάδος, εξαίρετα δημιουργήματα στην αρχιτεκτονική, στη γλυπτική κτλ.
11. Η **Νήτη, Μέση** και **Υπάτη,** ήταν Μούσες που λατρεύονταν στους Δελφούς· τα ονόματά τους χρησιμοποίησαν οι αρχαίοι Έλληνες μουσικοί για να αποδώσουν αντίστοιχα τους **οξύτερους,** τους **μέσους** και τους **βαρείς** φθόγγους της μουσικής κλίμακας.

Αντίθετα στις Δωρικές[12] χώρες χώριζαν τα δύο Ελληνικά Τετράχορδα με ένα διαζευκτικό τόνο. Στη λύρα, που είχε μόνο Επτά χορδές, ήταν ανάγκη τότε να αφαιρεθεί ένας φθόγγος. Η αφαίρεση γινόταν είτε από το άνω Τετράχορδο, όπως στην παρακάτω **(α)** κλίμακα ή καλύτερα στη **(β)** κλίμακα, είτε από το κάτω Τετράχορδο, όπως στη **(γ)** κλίμακα.

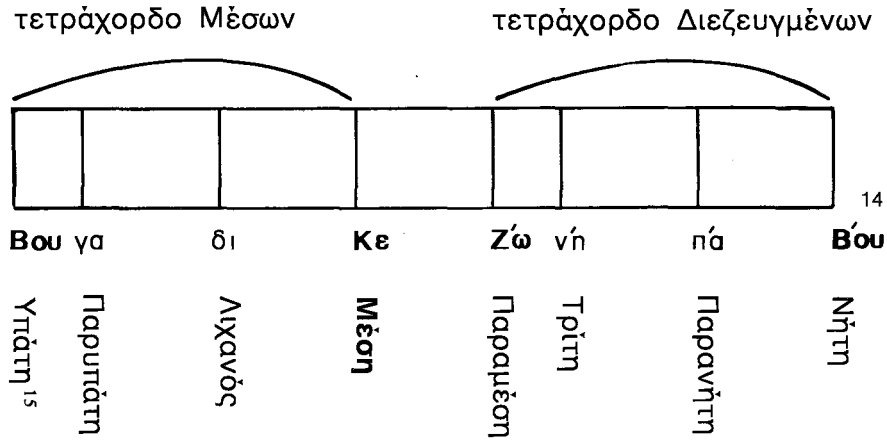


Όλες αυτές οι ποικιλίες φαίνεται πως δοκιμάστηκαν[13].

12. **Δωριείς:** Μία από τις 4 φυλές που ήλθαν και εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα, η τελευταία στη σειρά. Η γλώσσα τους, **Δωρική,** ήταν διαφορετική από τις άλλες Ελληνικές διαλέκτους, και έχουν γραφεί σ' αυτήν αρκετά ποιήματα, καθώς, και τα χορικά των αττικών τραγωδιών. Ιδιαίτερα προήγαγαν την τέχνη και την αρχιτεκτονική με ρυθμό που έλαβε το όνομά τους, **Δωρικός.**
13. Η κλίμακα (α) είναι εκείνη που ο Αριστοτέλης την απέδιδε στον Τέρπανδρο, ενώ ο Νικόμαχος στον Φιλόλαο. Η κλίμακα (γ) άνευ λιχανού είναι από το διατονικό μέρος του α΄ Δελφικού Ύμνου. Οι Δωριείς δοκίμασαν ακόμη πιο απλές κλίμακες, όπου τα δύο τετράχορδα ήταν λειψά (πεντάχορδο συνημμένο, εξάχορδο διεζευγμένο), βλέπε κλίμακα στο κεφάλαιο 4, Εναρμόνιο γένος. Θα πούμε σε κατάλληλη ευκαιρία για τη γένεση του Εναρμονίου γένους.

Από τις παραπάνω αρμονίες ο Αιολικός τρόπος είχε το μειονέκτημα να μη δίνει τη συμφωνία Ογδοάδας, ενώ ο Δωρικός τρόπος μεταχειριζόταν λειψά Τετράχορδα. Για το λόγο αυτό παρουσιάστηκε η ανάγκη να προστεθεί **όγδοη**[14] χορδή στη λύρα.

Το Δωρικό οκτάχορδο, συμπληρωμένο έτσι με δύο Ελληνικά τετράχορδα χωρισμένα με διαζευκτικό τόνο και αφού τελειοποιήθηκε στο μεταξύ, επικράτησε στη θεωρία και πράξη και αποτελεί το κεντρικό και ουσιώδες μέρος όλων των συστημάτων.



Σ' αυτή τη θεμελιώδη κλίμακα, όπως βλέπουμε, κάθε ένα από τα δύο Τετράχορδα παίρνει ένα διακριτικό όνομα, όπως και κάθε ένας από τους τέσσερις φθόγγους ή τις χορδές της λύρας, που την αποτελούν. Τα ονόματα αυτά, φυσικά, δεν εκφράζουν ύψη απόλυτων φθόγγων, επειδή ολόκληρο το σύστημα μπορεί να μετατεθεί σε οποιοδήποτε ύψος[16]. Εκφράζουν όμως απλά τη θέση και την ενέργεια ή, όπως έλεγαν οι Έλληνες, τη **δύναμη**[17] κάθε φθόγγου στο Τετράχορδο, στο οποίο αυτός ανήκει. Με τον ίδιο επίσης τρόπο μεταχειριζόμαστε και στη νεώτερη μονωδία τους όρους: **θεμελιώδες** (fondamentale), **τρίτος φθόγγος** (mediante), **δεσπόζων** (dominant) κτλ.

14. Πλουτ. Περί Μουσ. XXX, 3, Αριστοτ. Προβλ. XIX, 32.
15. Όπως φαίνεται από τα ονόματα **υπερμέση** και **υπάτη** (υπερτάτη), οι αρχαίοι θεωρούσαν ότι οι βαρείς φθόγγοι βρίσκονταν πιο πάνω από τους οξείς. Αργότερα πάλι, όπως βλέπουμε από την ονομασία 15 κλιμάκων κατά μετάθεση και προπαντός από το όνομα του 4χόρδου **υπερβολαίαι,** υιοθέτησαν την αντίστροφη μεταφορά, ανάλογη προς τη δική μας.
16. Ας σημειωθεί ότι οι κινούμενοι φθόγγοι γενικά δεν ανταποκρίνονται σε ύψη σχετικά αμετάβλητα, επειδή ο τονισμός τους διαφέρει κατά το **γένος** και τη **χρόα** συμφωνίας.
17. Αριστοξ. Αρμον. 36, 10 και 47,30 και 69,22.

Οι τέσσερις σταθεροί φθόγγοι του αρχικού Οκταχόρδου, π.χ. **Βου, Ζω, Κε, Βου** (από το οξύ στο βαρύ), που δίνουν τα διαστήματα: **διαπασών, πέμπτη, τετάρτη** και **τόνο** και στα οποία διαστήματα οι Πυθαγόρειοι ώφειλαν να ανακαλύψουν τις αξιοσημείωτες μαθηματικές σχέσεις, αποτελούν εκείνο που ο Αριστοτέλης ονομάζει **το σώμα της αρμονίας,** δηλαδή το σκελετό του μελωδικού οικοδομήματος.

Αργότερα με διαδοχικές προσθήκες ο αριθμός των χορδών της λύρας, ή και το ισοδύναμο, ο αριθμός των φθόγγων της κλίμακας, έφθασε βαθμιαία από τους **οκτώ φθόγγους** στους **δεκαπέντε φθόγγους.** Πρόσθεσαν αρχικά το Τετράχορδο των **υπατών**[18] στο βαρύ του Τετραχόρδου των **μέσων** και το σύνδεσαν μ' αυτό· ύστερα πρόσθεσαν ακόμη ένα τόνο κάτω, το φθόγγο, που λέγεται **προσλαμβανόμενος** και που δίνει τη βαρεία Διαπασών από τη **μέση.** Από την άλλη πάλι μεριά στο οξύ του Τετραχόρδου των **διεζευγμένων** και **συνημμένων** μ' αυτό, δημιούργησαν το Τετράχορδο των οξυτάτων, **υπερβολαίων**[19], που ο ψηλότερος φθόγγος τους ακούεται στην οξεία Διαπασών της **μέσης.** Αυτή, η μέση, βρισκόταν έτσι τοποθετημένη στο μαθηματικό **κέντρο** της αυξημένης κλίμακας.

Πρέπει να προστεθεί ότι, για να διευκολύνουν τους παροδικούς μελισμούς στην οξεία Τετάρτη, είχαν τη συνήθεια να θεωρούν ως ολοκληρωτικό μέρος του **τέλειου συστήματος** της νέας Δώριας λύρας το αρχαίο συνημμένο (ενωμένο) Τετράχορδο της Επτάχορδης Αιολικής, που σημειωνόταν στο Διατονικό γένος με το **(Ζω)** με ύφεση. Έτσι υπήρχε διακλάδωση από της μέσης **(Κε)** προς το οξύ. Από την αιτία αυτή χωρίς αμφιβολία γεννήθηκε η συνήθεια στους αρχαίους οι κλίμακες να πηγαίνουν σε ανιούσα τάξη, δηλαδή από το βαρύ προς το οξύ, όμοια με μας και ποτέ, όπως γινόταν άλλοτε, από το οξύ στο βαρύ[20]. Τελικά το «Τέλειο Αμετάβολο Σύστημα» αποτελέστηκε από **δεκαοκτώ φθόγγους,** που περιλάμβαναν δύο Ογδοάδες, των οποίων τα ονόματα και (στο Διατονικό γένος) τα σχετικά ύψη[21] εμφανίζονται στο παρακάτω σχήμα:

---

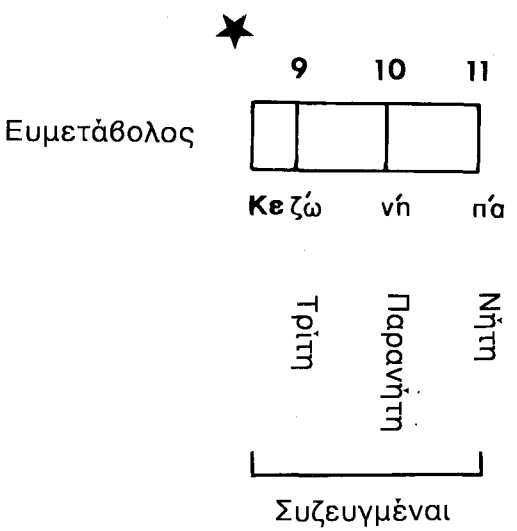
18. Το **τέλειο σύστημα** του Αριστόξενου, τύπος των κλιμάκων του κατά μετάθεση, δεν παραδέχεται εκτός από το αρχικό οκτάχορδο, παρά το τρίτο τετράχορδο· συνεπώς το ενδεκάχορδο.
19. Επειδή οι φθόγγοι που αποτελούσαν τα δύο νέα τετράχορδα επαναλαμβάνονται με την ίδια σειρά και με τα ίδια ονόματα και στα άλλα δύο τετράχορδα, έχουμε την υποχρέωση για να αποφύγουμε τη σύγχυση να προσθέσουμε στο όνομα του φθόγγου και το όνομα του τετραχόρδου, στο οποίο ο φθόγγος ανήκει. Έτσι θα πούμε παρυπάτη των υπατών, λιχανός των μέσων, παρανήτη των υπερβολαίων. Επίσης και όταν το τετράχορδο των συζευγμένων είναι συνδεμένο στο σύστημα, διέκριναν την τρίτη των συζευγμένων από την τρίτη των διεζευγμένων κτλ.
20. Κατά τον Πτολεμαίο (Αρμ. III, 10), οι αοιδοί (τραγουδιστές), όταν εξασκούνταν για την κατασκευή κλιμάκων, ανέβαιναν αρχικά από το βαρύ στο οξύ, για να κατέβουν πάλι.
21. Ας σημειωθεί ότι οι συζευγμένες (συνδεμένες) ογδοάδες λέγονται και συνημμένες (ενωμένες). Επίσης ο λιχανός των υπατών (Πα επί το βαρύ) λέγεται κάποτε υπερυπάτη ή διάπεμπτος (δηλαδή Πέμπτη βαρεία της μέσης).

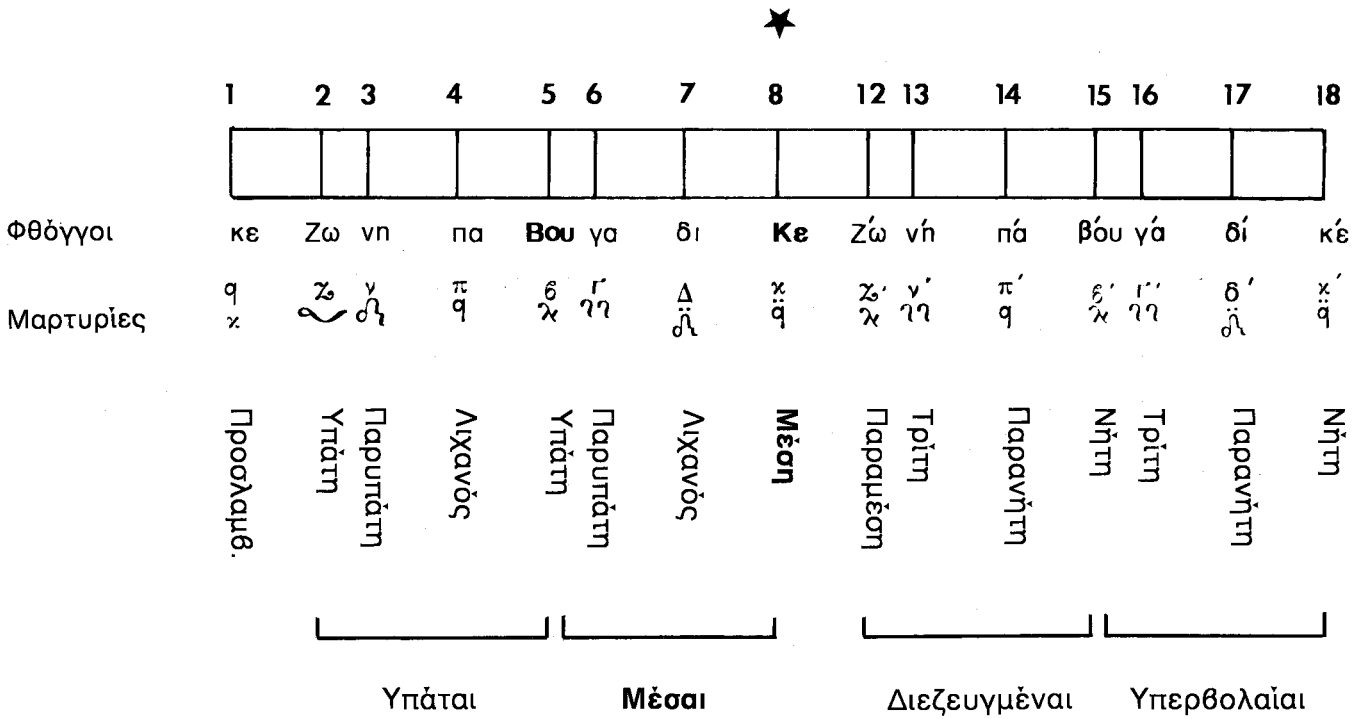
Τέλεια Συστήματα:

α) «Σύστημα τέλειον ἔλαττον» της Επτάχορδης Αιολικής κλίμακας με το **(Ζω)** ὑφεση, γνωστό και ως Σύστημα συνημμένων (συζευγμένων) ἡ μετάβολον (ευμετάβολον).

β) «Σύστημα τέλειον μεῖζον» της Οκτάχορδης Δωρικής κλίμακας, γνωστό και ως Σύστημα διεζευγμένων (χωρισμένων). Λέγονταν «Τέλεια Συστήματα», γιατί περιλάμβαναν «ὁλα τα τμηματικά συστήματα της 4ης, 5ης και 8ης» (Πτολεμ. II, 4).

Με την ένωση των δύο «Τέλειων Συστημάτων (α και β) προέκυψε το καλούμενο **«Σύστημα τέλειον αμετάβολον».**

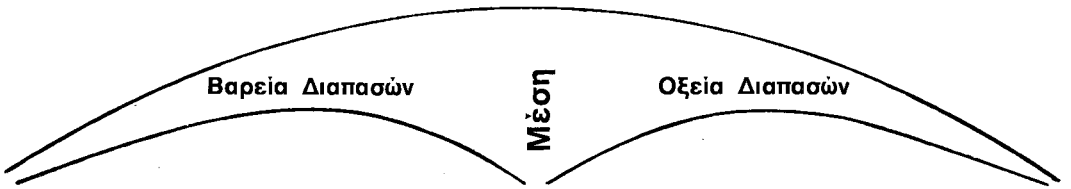




«Σύστημα Τέλειον Αμετάβολον»

Διαίρεση της χορδής σε δις διαπασών με πέντε συνημμένα τετράχορδα από τον αριθμό 1 μέχρι 18, μέσα στους οποίους περιλαμβάνεται και το συνημμένο (συζευγμένο) τετράχορδο με τον αστερίσκο (γνωστός ως αστερίσκος του Πυθαγόρα) και με τους αριθμούς 9, 10, 11, από εδώ επέστρεφε (ένα και μισό τόνο πίσω) στον αριθμό 12 και προχωρούσε μέχρι τον αριθμό 18. Είχε σ' όλα τα τετράχορδα το σύστημα: **ημιτόνου, τόνου, τόνου.**

Δισδιαπασών Κλίμακα



(α) Τε – Τα – Τη – Τω – Τα – Τη – Τω – **Τε** – Τα – Τη – Τω – Τα – Τη – Τω – Τε

(β) Κε – Ζω – Νη – Πα – Βου – Γα – Δι – **Κε** – Ζω – Νη – Πα – Βου – Γα – Δι – Κε

(γ) La – Si – Do – Re – Mi – Fa – Sol – **La** – Si – Do – Re – Mi – Fa – Sol – La

Θεμελιώδης Διαπασών Κλίμακα

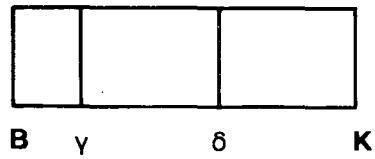
(α) Μουσικοί φθόγγοι των αρχαίων (μέχρι τέλος του Δ΄ αιώνα μ.Χ.)
(β) Αντίστοιχοι φθόγγοι της Βυζαντινής Μουσικής
(γ) Αντίστοιχοι φθόγγοι της Ευρωπαϊκής Μουσικής

Σημείωση:
Σε όλες τις παρακάτω κλίμακες μεταχειρίζομαι τους φθόγγους και τις μαρτυρίες της Βυζαντινής Μουσικής.

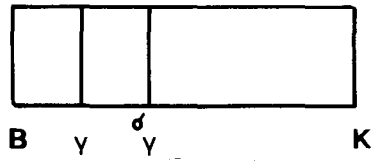
4. Τα τρία μελωδικά γένη

Είδαμε ότι μόνο οι σταθεροί φθόγγοι, δηλαδή αυτοί που ορίζουν τα τετράχορδα, έχουν ύψος απόλυτα ορισμένο και αμετάβλητο. Ο ευμετάβλητος τονισμός, που γίνεται στους διάμεσους φθόγγους ή κινητούς, παράγει τρία μελωδικά γένη: α) Το **Διατονικό,** β) Το **Χρωματικό** και γ) Το **Εναρμόνιο**[22].

α) Στο **Διατονικό γένος** η ακολουθία των διαστημάτων του Ελληνικού τετραχόρδου από το οξύ στο βαρύ έχει έτσι:
τόνος, τόνος, ημιτόνιο.



β) Στο **Χρωματικό γένος** η διαδοχή έχει έτσι:
τρίτη ελάσσων, ημιτόνιο, ημιτόνιο[23].



γ) Στο **Εναρμόνιο γένος** η διαδοχή έχει έτσι:
τρίτη μείζων (δίτονος), τέταρτο τόνου, τέταρτο τόνου.



22. **Διατονικόν** (διάτονο), **Χρωματικόν** (χρώμα), **Εναρμόνιον** (αρμονία), Αριστοξ. Αρμον. 19, 22 και 44, 22, Πλουτ. Περί Μουσ. XXXII, 6.
23. Μεταχειρίζομαι τη λέξη ημιτόνιο σε πλατειά έννοια, που σημαίνει κάθε διάμεσο διάστημα ανάμεσα τετάρτου του τόνου και ημιτονίου μείζονος. Η ακριβής αξία του Χρωματικού ημιτονίου ποικίλλει κατά τις Χρόες συμφωνίας, για τις οποίες θα γίνει λόγος αργότερα.

Τα γένη, Χρωματικό και Εναρμόνιο, έχουν κοινή μερικότητα· το άνω διάστημα (τοποθετημένο επί το οξύ) **είναι καθ' εαυτό μεγαλύτερο από το άθροισμα των δύο άλλων.** Τα τελευταία αυτά σχηματίζουν σύνολο, που λέγεται στενό (πυκνό) και τα δύο διαστήματα που το αποτελούν φέρουν το όνομα **δίεσις**[24], οποιαδήποτε κι αν είναι η ορισμένη έκταση.

Διατονικό γένος:

Το Διατονικό γένος, το μόνο που υπάρχει στην τωρινή μουσική, είναι το πιο αρχαίο και το πιο φυσικό απ' όλα. Η προέλευσή του χάνεται στο πολύ μακρυνό παρελθόν. Οι χαρακτήρες του, κατά τους Έλληνες αισθητικούς, είναι η σταθερότητα, η ηρεμία και η απλότητα. Ουδέποτε έπαψε να χρησιμοποιείται. Πάντως στην πιο ψηλή εποχή της κλασικής περιόδου, κατά τον Ε΄ π.Χ. αιώνα, η επαγγελματική μουσική και μάλιστα η μουσική του θεάτρου, σχεδόν το εγκατέλειψαν χάριν του Εναρμονίου γένους. Το Διατονικό γένος θεωρούνταν τότε σαν γένος κατώτερο και χρησιμοποιούνταν από λαούς που ήταν απαίδευτοι και πολύ λίγο καλιεργημένοι. Είναι η εποχή που ο σοφιστής Ιππίας[25] σε ένα συμβούλιο (διάλογο), από το οποίο σώθηκε απόσπασμα, εκφράζεται έτσι: «Ποιός δεν γνωρίζει ότι οι Αιτωλοί, οι Δέλοπες και όλοι όσοι κατοικούν στις Θερμοπύλες και που κάνουν χρήση της Διατονικής μουσικής, είναι πιο θαρραλέοι παρ' όσο είναι οι Τραγικοί, που είναι πάντοτε συνηθισμένοι να τραγουδούν το Εναρμόνιο γένος;»

Χρωματικό γένος:

Το Χρωματικό γένος, με πυκνά διαστήματα στο βαρύ, προέρχεται από την Πρακτική των έγχορδων οργάνων. Ξαναφαίνεται να χρησιμοποιείται στην κιθαρωδία[26] από τον ΣΤ΄ π.Χ. αιώνα μαζύ με κάποιο Λύσανδρο από τη Σικυώνα. Στον Ε΄ αιώνα π.Χ. διώχνει την κιθαρωδία το θέατρο και παρ' όλη την προσπάθεια του Αγάθωνα το Χρωματικό γένος δεν μπορεί να εισχωρήσει στην τραγωδία[27]. Αλλά ο κιθαρωδικός νόμος (μονωδία συναυλίας) και ο

---

24. Στη Βυζαντινή μουσική το σημείο 𝄲 είναι δίεση 1/2 του τόνου και 𝄳 1/4 του τόνου. Το σημείο 𝄱 και 𝄰 είναι ύφεση 1/2 και 1/4 του τόνου αντίστοιχα.

25. Ο σοφιστής **Ιππίας** ήκμασε κατά τη δίκη του Σωκράτους (399 π.Χ.). Οι γνώσεις μας γι' αυτόν οφείλονται στους δύο ομώνυμους διαλόγους του Πλάτωνα «Ιππίας μείζων» και «Ιππίας ελάττων», καθώς και σε άλλες γι' αυτόν πληροφορίες εγκατεσπαρμένες στους διαλόγους «Πρωταγόρας» και «Γοργίας». Ο Πλάτωνας μας λέει ότι ασχολήθηκε με αστρονομία, γεωμετρία, γραμματική, μουσική.

26. **Κιθαρ-ωδία**· κρούση κιθάρας συγχρόνως και τραγούδι. Ο πρώτος που έπαιζε «χρωματικές συνθέσεις» ήταν ο μουσικός και κιθαριστής Λύσανδρος από τη Σικυώνα (ΣΤ΄ αι. π.Χ.), ο οποίος καθιέρωσε την «ψιλοκιθαριστική» (σόλο κιθάρας) και την «έναυλο κιθάριση» (κιθάρα με συνοδία αυλού).

27. **Τραγ-ωδία**· δραματικό έργο που προκαλεί το φόβο και τον έλεο στους θεατές, θλιβερό γεγονός, μεγάλο δυστύχημα με τραγουδιστή απαγγελία (τραγουδιστά). Η ανεπιτυχής προσπάθεια της εισαγωγής και ανάμιξης του «Χρωματικού γένους» στην Τραγωδία αποδιδόταν στον Τραγικό και συνθέτη Αγάθωνα τον Αθηναίο (Ε΄ αι. π.Χ.), ο οποίος θεωρείται ένας από τους πιο σημαντικούς δραματικούς ποιητές μετά τους τρεις μεγάλους τραγικούς Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη (Πλουτ. Περί Μουσ. ΧΧ, 2).

διθύραμβος[28] το δέχονται ευνοϊκά. Τον Δ΄ π.Χ. αιώνα, αν και είχε αναθεματισθεί από μερικούς συντηρητικούς μουσικούς, το Χρωματικό γένος υποσκελίζει το άχρηστο Εναρμόνιο.

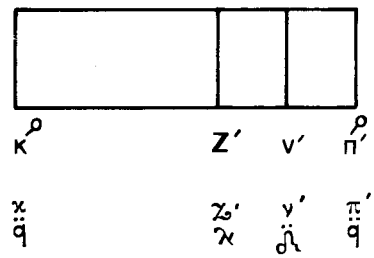
Πάντως το Χρωματικό γένος σπάνια χρησιμοποιούνταν μεμονωμένα· χρησίμευε, όπως δείχνει και το όνομά του, για να χρωματίζει και να ποικίλλει το σχεδόν μονότονο υφάδι της Διατονικής μελοποιΐας. Όταν το Χρωματικό χρησιμοποιείται έτσι, παράλληλα με το Διατονικό, κατέχει ως επί το πλείστον το άνω Τετράχορδο της Ογδοάδας, όπως π.χ. στα Τροπικά του Πτολεμαίου και στη δεύτερη επανάληψη του Δελφικού Ύμνου[29].

Το Ελληνικό Χρωματικό προχωρώντας με μικρά συνδεμένα διαστήματα, δεν προξενεί στενοχώρια και πάθος, όπως το Χρωματικό των νεώτερων, αλλά είναι μάλλον ήρεμο, περιπαθές και θωπευτικό (χαϊδευτικό), όπως μπορούμε να βεβαιωθούμε από το θαυμάσιο παράδειγμα του Α΄ Δελφικού Ύμνου.

---

28. **Διθύραμβος**· είδος ποιήματος με ενθουσιαστικό περιεχόμενο που το τραγουδούσαν οι αρχαίοι για να εγκωμιάσουν το Θεό Διόνυσο. Κατά τον Ηρόδοτο εφευρέτης του διθύραμβου ήταν ο Αρίων ο κιθαρωδός και λυρικός ποιητής (περ. 625 π. Χ.), ο οποίος πρώτος ρύθμισε το διθύραμβο σε στροφές και αντιστροφές, χορωδίες και σόλο (των χορηγών ή κορυφαίων).

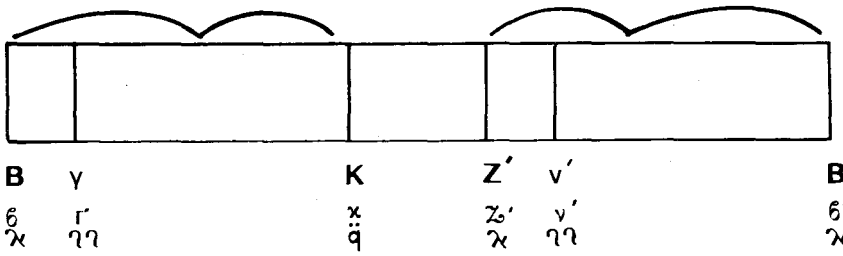
29. Παρ' όλα αυτά προς το τέλος της επανάληψης αυτής (δεύτερη φράση: λιγύ δε λωτός κλπ), το Χρωματικό ξαναφαίνεται επί το βαρύ της ογδοάδας με τη μορφή αυτή:



δηλαδή μετά του πυκνού επί το οξύ, όπως στο αρχικό τετράχορδο ογδοάδας χρωματικής φρυγικής. Είναι βέβαια πολύ τολμηρό να ξαναφέρουμε, όπως άλλη εποχή το έκαμαν, αυτό το τετράχορδο στον τύπο **Δι – Κε, ύφεση – Ζω – Νη** (υποχρωματικών των νεωτέρων), επειδή το **Δι** δεν βρίσκεται μια φορά μόνο στη φράση. Οι δύο Ύμνοι στον Απόλλωνα, γνωστοί ως «Δελφικοί Ύμνοι», βρέθηκαν το 1892 στους Δελφούς. Είναι χαραγμένοι πάνω σε μαρμάρινες πλάκες, οι οποίες αποτελούσαν μέρος του εσωτερικού τοίχου του «Θησαυρού των Αθηναίων». Οι πλάκες χρονολογούνται από τα μέσα του Β΄ αι. π.Χ.. Πάνω από τις συλλαβές του κειμένου παρουσιάζουν σημεία μουσικά της αρχαίας παρασημαντικής, τα οποία αναφέρονται στη μελωδία των Ύμνων. Η ερμηνεία της μουσικής και η μεταγραφή της στη νεώτερη σημειογραφία έγινε το 1893 και 1894 και δημοσιεύθηκε. Οι Ύμνοι αυτοί αντιπροσωπεύουν τα πιο εκτεταμένα δείγματα της αρχαίας Ελληνικής Μουσικής που ανακαλύφθηκαν ως σήμερα. Ο συνθέτης του πρώτου είναι άγνωστος, ενώ ο δεύτερος Ύμνος αποδίδεται στον Αθηναίο συνθέτη Λιμένιο.

Εναρμόνιο γένος:

Το Εναρμόνιο γένος προέρχεται από την Αυλητική αρχή. Η γένεση της Αυλητικής τοποθετείται σε κάποια πρωτόγονη φάση της μουσικής, όπου ως όργανα χρησιμοποιούσαν το καλάμι ή τη φλογέρα· τα δύο τετράχορδα, που αποτελούν το Δωρικό Οκτάχορδο, ήταν λειψά και τα δύο κατά ένα φθόγγο[30], έτσι:



Κλίμακες αυτής της μορφής, που αποδίδονταν στο συναξαριστή Ὀλυμπο[31] (Ζ΄ αιώνα π.Χ.), ήταν ακόμη σε χρήση και κατά την εποχή του Αριστόξενου (300 π.Χ.)· τις κλίμακες αυτές, που τις παραεπαινούσαν για τη μεγαλόπρεπη σοβαρότητά τους, τις χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι στις σπονδικές μελωδίες. Αυτή λοιπόν ήταν η στοιχειώδης αρμονία, που είναι το πρωτόγονο Εναρμόνιο γένος.

Αργότερα, ίσως κάτω από την επίδραση των ψαλμωδιών των ανατολικών, όπου και στις μέρες μας ακόμη παρατηρούνται στις ψαλμωδίες ολισθήσεις (γλυστρήματα) της φωνής με μικρά διαστήματα που δύσκολα ορίζονται, υποδιαιρέθηκε το ημιτόνιο το τοποθετημένο στο βαρύ κάθε Τετραχόρδου, σε δύο διαστήματα φανερά ίσα, που γίνονται με την ψηλάφηση, δηλαδή με μερικό φράξιμο μιας οπής (τρύπας) του Αυλού.

Η υποδιαίρεση αυτή έγινε αρχικά στις μελωδίες Ασιατικής καταγωγής (τρόποι Φρύγιος και Λύδιος). Ὕστερα την εφάρμοσαν και στη Δώρια κλίμακα σε διαδοχικά όμως χρονικά διαστήματα· στην αρχή υποδιαίρεσαν το ημιτόνιο του κάτω τετραχόρδου (τετράχορδο μέσων), ενώ το άνω τετράχορδο (τετράχορδο διεζευγμένων) κρατούσε ακόμη τη μορφή του πρωτόγονου τριχόρδου. Ὕστερα κι αυτό υποδιαιρέθηκε.

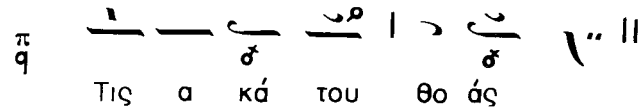
Στην κλασική εποχή (Ε΄ αιώνας π.Χ.) δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η διαίρεση του ημιτονίου θα ήταν κανόνας στα δύο τετράχορδα κι αυτό εξίσου, τόσο στη φωνητική μουσική όσο και στην οργανική, τόσο στη μουσική της Λύρας όσο και στη μουσική του Αυλού. Γι' αυτό έχουμε παράδειγμα σχεδόν

30. Τρίχορδα μέλη, Πλουτ. Περὶ Μουσ. XVIII, 7. Μαθαίνουμε επίσης (XIX, 5) ότι το καλάμι λειψό κατά το μέλος, παρέλειπε τη Νήτη, πράγμα που πολύ καλά γίνεται αντιληπτό, αν ο αυλητής δεν διέθετε παρά 4 οπές (τρύπες).

31. Πλουτ. Περὶ Μουσ. XI και XXIX.

σίγουρο, το απόσπασμα χορικού[32] από τον Ορέστη του Ευριπίδη (408 π.Χ.), που διασώθηκε σε πάπυρο από τη συλλογή του Αρχιδούκα **Rénier**.

Α΄ Στάσιμο Ορέστη (στιχ. 338 κε.)



Στο στάσιμο αυτό φαίνεται καθαρά η διαίρεση του ημιτονίου, στο οξύ τετράχορδο **(Κε – Ζω)**, σε δύο ίσα μέρη (τεταρτημόρια).

Το Εναρμόνιο γένος ολόκληρο, αν και ιδιότροπο και παράξενο, είχε μεγάλη φήμη κατά τον Ε΄ π.Χ. αιώνα. Συγκέντρωσε όλη την προσοχή των Σχολών των «αρμονικών»[33]. Είναι στη βάση του συστήματος του τονισμού. Εμόλυνε όμως τα άλλα δύο γένη, που δάνεισαν σ' αυτό συχνά το τελευταίο του επί το βαρύ διάστημα. Αλλά τον Δ΄ αιώνα π.Χ. το γένος αυτό ανταποδίδει τα ίσα, γιατί έπεσε σε δυσμένεια (υποτίμηση), όχι μόνο σύντομη, αλλά και φοβερή. Στην εποχή του Αριστόξενου (300 π.Χ.) μερικοί ερασιτέχνες αηδίαζαν μόλις άκουγαν μέλος Εναρμόνιο. Πνεύματα σχολαστικά αμφισβητούσαν κι αυτή ακόμη την ύπαρξή του, γιατί τα μικρά του διαστήματα, επειδή δεν ήταν δυνατόν να γίνουν «διά των δεσμών των συμφωνιών», δεν ήταν κατάλληλα για ασφαλή τονισμό[34]. Ακριβώς η παρατήρηση αυτή, όπως θα δούμε, αποκλείει πολλές Χρόες συμφωνίας, που χρησιμοποιούνται συχνά στα άλλα δύο γένη.

Το Εναρμόνιο γένος, που εξωρίστηκε από την πρακτική μουσική, εξακολουθεί να υφίσταται ακόμη και σήμερα ανάμεσα στους αιώνες, και στη διδασκαλία και στη θεωρία, που ήταν σαν μια πλαστή παρουσία και που στους νεώτερους προκάλεσε την αυταπάτη για την πραγματική του σπουδαιότητα.

Οι αισθητικοί αποδίδουν σ' αυτό το γένος κάθε μορφής χαρακτήρες πολύ ή λίγο φανταστικούς (π.χ. να δυναμώνει την ψυχή, όταν το Χρωματικό τη μαλακώνει, την απελευθερώνει), από τους οποίους ο μόνος αξιόλογος είναι το ότι αποτελεί από όλα τα γένη το πιο τεχνικό, λεπτό και δύσκολο σε εκτέλεση.

32. Μερικοί κριτικοί απέδωσαν αυτό το απόσπασμα στο Χρωματικό γένος (στο οποίο ο τονισμός πρακτικά δεν διακρίνεται από τον τονισμό του Εναρμονίου). Αλλά γνωρίζουμε από τον Πλούταρχο, ότι το Χρωματικό γένος εξωρίστηκε από την τραγωδία παρά την επιμονή του Αγάθωνα (Πλουτ. Περί Μουσ. ΧΧ).
33. Ο Αριστόξενος εισήγαγε στη μουσική το 322 π.Χ. ίδιο σύστημα, απορρίπτοντας τους μαθηματικούς υπολογισμούς του Πυθαγόρειου μουσικού συστήματος και δέχτηκε κριτή της αρμονίας μόνο το αφτί του ακροατή. Αυτός είναι ακριβώς και ο λόγος που από τον ίδιο διαιρέθηκαν οι αρχαίοι μουσικοί σε 2 κατηγορίες, την κατηγορία των Πυθαγορείων, που καλούνται και **κανονικοί** και την κατηγορία των Αριστοξενείων, που ονομάστηκαν **αρμονικοί.**
34. Πλουτ. Περί Μουσ. XXXVIII.

5. Χρόαι

Πρακτικά η αδέσμευτη ενασχόληση των Ελλήνων μουσικών δέχθηκε για τους κινούμενους φθόγγους κάθε γένους πολλές ποικιλίες τονισμού, που σημειώνονται με το όνομα **Χρόαι.** Κάθε σχολή είχε τις Χρόες που προτείνονταν απ' αυτήν.

Ο Αριστόξενος γνώριζε πως στο **Διατονικό γένος,** κοντά στο Διατονικό κανονικό ή σύντονο τετράχορδο που είναι **τόνος, τόνος, ημιτόνιο** (από το οξύ στο βαρύ), υπάρχει η διαίρεση, Χρόα, που κάνει το λεγόμενο Διατονικό μαλακό[35], το οποίο εφευρέθηκε από τον Κολοφώνιο Πολύμνηστο (αρχές του ΣΤ΄ αιώνα π.Χ.). Η Χρόα αυτή εκφράζεται με διαστήματα που μπορεί να λογαριαστούν κατά προσέγγιση, έτσι:

Διατονικό μαλακό

5/4 τόνου – 3/4 – 1/2

Το ίδιο παραδέχεται ο Αριστόξενος και για το **Χρωματικό γένος,** δηλαδή ότι κοντά στο τονιαίο ή σύντονο χρωματικό τετράχορδο που είναι:

1 1/2 τόνου – 1/2 – 1/2

(λογαριάζοντας πάλι από το οξύ προς το βαρύ) υπάρχουν οι διαιρέσεις που κάνουν τις παρακάτω Χρόες:

α) Χρωματικό μαλακό

1 5/6 τόνου – 1/3 –1/3

β) Χρωματικό μέσο ή ημιόλιο[36]

1 3/4 τόνου – 3/8 – 3/8

Πρέπει να σημειωθεί ότι στην εποχή του Πτολεμαίου το μαλακό Χρωματικό είναι σχεδόν το μόνο σε χρήση.

Το **Εναρμόνιο γένος** δεχόταν όχι ακριβώς τις ορισθείσες Χρόες, σύμφωνα προς τις Σχολές, αλλά ελαφρότατες διαφορές τονισμού. Ο Αριστόξενος μας δηλώνει ότι από την εποχή του, κάτω από την επίδραση του Χρωματικού, πλάταιναν συχνά το τελευταίο του διάστημα προς το οξύ. Οι Εμπειρικοί γνώριζαν τις μικτές ογδοάδες, που είχαν π.χ. το μαλακό Χρωματικό στο οξύ τετράχορδο και το τονιαίο Διατονικό στο βαρύ.

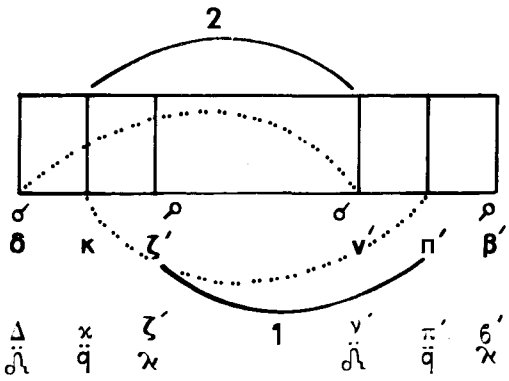
35. Τα δύο πρώτα διαστήματα φαίνεται πως είχαν ονόματα ειδικά: **έκλυση** (3/4 του τόνου) και **εκβολή** (5/4 του τόνου). Στον Πολύμνηστο (Ζ/ΣΤ΄ αι. π.Χ.),ποιητή και μουσικό από την Κολοφώνα της Ιωνίας, αποδιδόταν η επινόηση της Ιωνικής (αργότερα Υπολυδικής) αρμονίας και η χρήση μιας πολύ πλατύτερης Έκλυσης και Εκβολής. Ήταν διάδοχος του Κλονά και καθιέρωσε τον «Αυλωδικό νόμο» και συνέθεσε τραγούδια άσεμνα και ασελγή που ονομάζονταν «πολυμνήστεια» (Πλουτ. Περί Μουσ. XXIX, Αριστείδη Α΄ XI, 28, Βακχείου Εισαγ. 41, 42).

36. Ημιόλιος τόνος (ήμισυς και όλος) είναι ο τόνος που αποτελείται από ένα και μισό τόνο. Ο ίδιος λέγεται και τριημιτόνιο, δηλαδή ίσος προς τρία ημιτόνια.

Ο Αριστόξενος προχωρεί ακόμη παραπέρα· δέχεται δηλαδή μικτές Χρόες σ' ένα και το αυτό τετράχορδο, π.χ. τη σύζευξη παρυπάτης χρωματικής μαλακής (**Βου** πλέον 1/3) με το διατονικό λιχανό **(Δι),** ή ακόμη με το χρωματικό τονιαίο λιχανό (**Γα** δίεση), πράγμα που απαιτεί να είναι το δεύτερο διάστημα του τετραχόρδου (**Δι – Γα**) τουλάχιστον ίσο προς το τρίτο (**Γα – Βου**), λογαριάζοντας από το οξύ. Αλλά κι αυτός ο κανόνας στην πραγματικότητα δεν διατηρούνταν πάντοτε.

Ο Αριστόξενος και η σχολή του αρνούνταν για τον ορισμό των Χροών (χρωμάτων) υπολογισμούς κατά προσέγγιση, εκτιμώντας τα διαστήματα σε τόνους και κλάσματα του τόνου. Πράγματι, παρά τις συντηρητικές του αρχές, ο μέγας Ταραντίνος μουσικολόγος προσανατολιζόταν σε σύστημα μουσικό, σύνθετο από τόνους και ημιτόνια, «ποιούμενος χρήσιν προσδιορισίμων διαστημάτων δι' αλύσεων συμφωνίας». Όπως όμως γνωρίζουμε, η άλυσος (συνεχής ακολουθία ομοειδών πραγμάτων) των ήχων, που παράγονται με τη συμφωνία, ουδέποτε κλείνει, και θα τελείωνε, αν κρίναμε αυστηρά τα πράγματα, σε σειρά απεριόριστων φθόγγων, επειδή δύσκολα μπορεί να γίνει στο μελισμό (ωδή, μέλος, άσμα).

Συνεπώς ο Αριστόξενος, χωρίς να αρκεσθεί να αποτρέψει τις καταμετρήσεις των χορδών, φέρνει συγκερασμό στις απαιτήσεις του αφτιού: απαιτεί σιωπηλά συμφωνία της λύρας προς εκείνην, που εμείς καλούμε κλίμακα **συγκερασμένη** (που εισήχθη κατά το 16ο αιώνα), δηλαδή εκείνη στην οποία διαιρείται η ογδοάδα σε 12 ημιτόνια φανερά ίσα. Η απόδειξη του γεγονότος αυτού έχει ως αποτέλεσμα τη διάσημη διάβαση, όπου μετά την αποκοπή από την Τετάρτη του **Κε – Πα** ενός μέρους προς το οξύ και άλλου μέρους προς το βαρύ προκύπτει μια Τρίτη μείζων (εκείνο που διορίζει τους δικούς μας φθόγγους **Ζω** ύφεση και **Νη** δίεση). Ο Αριστόξενος βεβαιώνει ότι η 4η οξεία του πρώτου από τους φθόγγους αυτούς, στο **Βου** ύφεση, συμφωνεί με την 5η μετά της 4ης επί το βαρύ, **Δι** δίεση, όπως εμφαίνεται στο παρακάτω σχήμα:



Με άλλους όρους, ταυτίζει, όπως κάνουμε και μεις το ίδιο στο κλειδοκύμβαλο (πιάνο), τους φθόγγους **Δι** δίεση και **Κε** ύφεση. Το σύστημα αυτό που διαστρέφει ελαφρά τις συμφωνίες Τετάρτης και Πέμπτης έχει το μέγιστο πλεονέκτημα να ελαττώνει τον αριθμό των χορδών κάποιου οργάνου και να κάνει τους μελισμούς, που λέγονται σήμερα Εναρμόνιοι.

Σε αντίθεση προς τους κύρια λεγόμενους «αρμονικούς», κάθε σχολή των Σοφών, που προερχόταν από τη διδασκαλία του Πυθαγόρα, προσηλωνόταν να υπολογίζει ακριβώς την πραγματική μαθηματική αξία των διαστημάτων[37]. Είναι όμως αλήθεια ότι οι «κανονικοί» δεν είχαν μέσο για να μετρήσουν απ' ευθείας, όπως κάνουμε εμείς σήμερα, τις παλμικές ταχύτητες, αλλά μετρούσαν με τη βοήθεια του μονοχόρδου ή κανόνα τα μήκη των χορδών, που ανταποκρίνονταν στους δοσμένους φθόγγους και είχαν μαντέψει ότι οι παλμικές ταχύτητες είναι αντίστροφα ανάλογες στα μήκη των χορδών, δηλαδή πιο πολύ γρήγορες όσο ο φθόγγος είναι οξύτερος.

Πράγμα περίεργο, στα κλάσματα με τα οποία εξέφραζαν αριθμητικά τα διαστήματα τα μουσικά, το πιο ισχυρό αριθμητικό ψηφίο ανταποκρίνεται στον πιο ψηλό φθόγγο, οπότε αυτό έπρεπε να είναι το αντίστροφο, αν η σχέση απέβλεπε στα μήκη των χορδών.

Έτσι ώρισαν οι Πυθαγόρειοι για τους τέσσερις φανερούς φθόγγους του Ελληνικού Οκταχόρδου **Βου, Κε, Ζω, Βου** (από το βαρύ προς το οξύ) τους αριθμούς **6 - 8 - 9 - 12.** Αυτή είναι η αρμονική αναλογία[38], που η ανακάλυψή της τους γέμισε ενθουσιασμό και η οποία πολύ γρήγορα διαδόθηκε σ' όλο τον τότε γνωστό κόσμο.

Εγκατέστησαν για τα κύρια διαστήματα τις εξής μαθηματικές σχέσεις:

- **Ογδοάδα 2/1**
- **Πέμπτη 3/2**
- **Τετάρτη 4/3**
- **Τρίτη μείζων 5/4**
- **Τρίτη ελάσσων 6/5**
- **Τόνος 9/8.**

Το **ημιτόνιο**[39], κατά την Αριστοξένειο έννοια που διαιρούσε τον τόνο σε δύο ίσα ημιτόνια, δεν υπάρχει φυσικά για τη Σχολή αυτή. Αφαιρώντας οι Πυθαγόρειοι από την Τετάρτη (4/3) δύο κανονικούς τόνους (9/8) είχαν διάστημα από 256/243, που λέγεται **λείμμα.** Το διάστημα αυτό, όταν αφαιρείται από τον κανονικό τόνο, αφήνει διαφορά από 2187/2048, που την ονόμαζαν **αποτομή**[40]. Η **αποτομή** είναι πιό μεγάλη από το **λείμμα.** Και αυτό είναι το **μείζον ημιτόνιο.**

Απ' αυτές τις αναζητήσεις οι μουσικοί διατύπωσαν σε ακριβή κλάσματα τα διαδοχικά διαστήματα του τετραχόρδου, δηλαδή τις Χρόες συμφωνίας, που τις δέχονταν σε κάθε γένος.

37. Πλουτ. Περί Μουσ. XXXVII.
38. Πλουτ. Περί Μουσ. XXII, XXIII, XXIV.
39. Αριστοξ. Αρμον. 57,9, Πτολεμ. Αρμον. I, 10.
40. Γαυδ. Εισ. Αρμον. 14, Ευκλ. Κατ. Καν. 16, 4.

Ο παρακάτω Πίνακας, που δεν είναι πραγματικά πλήρης, θα δώσει μια ιδέα της μέγιστης διαφοράς των συστημάτων[41], που όχι μόνο προτάθηκαν, αλλά και εφαρμόστηκαν από τον Δ΄ αιώνα π.Χ. μέχρι το Β΄ αιώνα μ.Χ.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΧΡΟΩΝ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΟΥ
(από το οξύ προς το βαρύ)

α) Διατονικό γένος

1) Διατονικό μέσο ή τονιαίο του Αρχύτα[42]	9/8	–	8/7	–	28/27
2) Διατονικό σύντονο	10/9	–	9/8	–	16/15
3) Διατονικό μαλακό	8/7	–	10/9	–	21/20
4) Διατονικό δίτονο του Ερατοσθένη[43]	9/8	–	9/8	–	256/243
5) Διατονικό του Διδύμου[44]	9/8	–	10/9	–	16/15
6) Διατονικό ίσο (ομαλό) του Πτολεμαίου	10/9	–	11/10	–	12/11

41. Παρατηρεί κανείς ότι οι περισσότεροι των «κανονικών» δεν δέχονται ως νόμιμα διαστήματα της κλίμακας, παρά κλάσματα αυτού του τύπου $\frac{v+1}{v}$ **επιμόριοι.** (Αριστοτ. Προβλ. XIX, 41, Νικομ. Γερ. I, 17). Οι Πυθαγόρειοι είχαν την ίδια απαίτηση στις συμφωνίες (εξαίρεση γίνεται μόνο σε κείνες τις κλίμακες που εκφράζονται με ακέραιο αριθμό) εκείνο που θα τους οδηγήσει να αποκλείσουν από τον αριθμό των συμφωνιών την 11η (την ογδοάδα συν την Τετάρτη) (Πτολεμ. II, 4).
42. **Αρχύτας** (428-365 π.Χ.) από τον Τάραντα της Σικελίας· μεγάλο και πολύπλευρο πνεύμα, ο πιο σπουδαίος Πυθαγόρειος φιλόσοφος, μαθηματικός και, ίσως, ο σημαντικότερος ειδικός σε θέματα ακουστικής. Ανακάλυψε ότι το ύψος του ήχου εξαρτάται από την ταχύτητα των παλμών· ψηλότεροι ήχοι παράγονται από ταχύτερους παλμούς και χαμηλότεροι ήχοι από βραδύτερους παλμούς. Επεξεργάστηκε τους «λόγους» (αναλογίες) των διαστημάτων του τετραχόρδου στα τρία γένη. Ανακάλυψε το «λόγο» της μεγάλης Τρίτης στο Εναρμόνιο γένος (Βου – Βου 1/4 – Γα– Κε). Ήταν σύγχρονος του Πλάτωνα και εγκάρδιος φίλος του.
43. **Ερατοσθένης** (276-194 π.Χ.)· Έλληνας επιφανής σοφός και λόγιος, μαθηματικός, αστρονόμος. Έζησε στην Αλεξάνδρεια, όπου έγινε διευθυντής της περίφημης Βιβλιοθήκης της. Στα πολυάριθμα έργα του (φιλοσοφικά, γεωγραφικά, ιστορικά, μαθηματικά, αστρονομικά κτλ) υπάρχουν πολλές αναφορές στη Μουσική.
44. **Δίδυμος** (Α΄ αι. π.Χ.)· γραμματικός πολυγραφώτατος από την Αλεξάνδρεια. Έγραψε «περί διαφοράς της Πυθαγορείου Μουσικής προς Αριστοξένειον». Καθώρισε το «κόμμα» γνωστό ως «κόμμα Διδύμου ή Διδύμειο κόμμα» που είναι η διαφορά ανάμεσα στο μείζονα τόνο (9/8) και τον ελάσσονα (10/9), δηλαδή 81/80.

β) Χρωματικό γένος

1) Αρχύτας	32/27	–	243/224	–	28/27
2) Ερατοσθένης	6/5	–	19/18	–	20/19
3) Δίδυμος	6/5	–	25/24	–	16/15
4) Χρωματικό σύντονο	7/6	–	12/11	–	22/21

γ) Εναρμόνιο γένος

1) Αρχύτας	5/4	–	36/35[45]	–	28/27
2) Ερατοσθένης	19/15	–	39/38	–	40/39
3) Δίδυμος	5/4	–	31/30	–	32/31
4) Πτολεμαίος	5/4	–	24/23	–	46/45

Το πιο αξιοσημείωτο μέρος στον Πίνακα αυτό, εκτός του ότι επαναλαμβάνεται η Τρίτη αληθής μείζων (5/4), είναι ότι από τους τρεις τύπους του Αρχύτα το διάστημα επί το βαρύ του Τετραχόρδου είναι το ίδιο και στα τρία γένη, δηλαδή 28/27. Απ' αυτό συμπεραίνουμε ότι στην πράξη της εποχής του πρώτου μισού του Δ΄ αιώνα π.Χ. ο χαρακτηριστικός βαθμός του Εναρμονίου γένους (**Βου** συν 1/4 περίπου) χρησίμευε συχνά ως παρυπάτη (**Γα**) επίσης και στα δύο άλλα γένη.

Η ταυτότητα αυτή εξηγείται στον τονισμό των τόνων. Και κει διατηρήθηκε τότε, όταν η Εναρμόνια παρυπάτη αφηνόταν στο Χρωματικό και στο Διατονικό γένος. Αυτό είναι αφορμή να πιστεύουμε ότι η προσήλωση, αν όχι η εφεύρεση του συστήματος του τονισμού, οφείλεται στον Αρχύτα και στους γύρω απ' αυτόν.

45. Παράβαση της αρχής του Αριστόξενου.

6. Τρόποι

Η Ελληνική Τέχνη της κλασικής εποχής μοιάζει με ποταμό όπου ανακατώνονται ρεύματα ποικίλης προέλευσης. Άλλα προέρχονταν από τις διάφορες φυλές, από τις οποίες αποτελούνταν το Ελληνικό Έθνος, και άλλα πάλι από τους ασιατικούς λαούς, που μπήκαν στο δρόμο της μόρφωσής τους. Πουθενά ο συνθετικός αυτός χαρακτήρας της Ελληνικής Τέχνης δεν σημειώνεται πιο καλά, παρά στα μουσικά συστήματα των Τρόπων.

Οι Ελληνικές μελωδίες και κύρια οι λαϊκές περιορίζονταν γενικά (τουλάχιστον για το ουσιώδες μέρος τους) στα όρια της ογδοάδας. Είναι παράλληλα, όπως είδαμε, η διαδρομή της πρωτόγονης λύρας. Ας θεωρήσουμε, γιά να στεριώσουμε τις ιδέες, το Διατονικό γένος. Στην Ελληνική μουσική κλίμακα, όπως την περιγράψαμε πιο πάνω, κάθε Διατονική ογδοάδα αποτελείται αναγκαστικά από **πέντε τόνους** και **δύο ημιτόνια.** Χρειάζεται τώρα να μάθουμε τη διαδοχή των τόνων και ημιτονίων, δηλαδή εκείνο που χαρακτηρίζει τον Τρόπο, ή όπως έλεγαν οι Έλληνες, την Αρμονία[46] (συγκρότημα) της ογδοάδας.

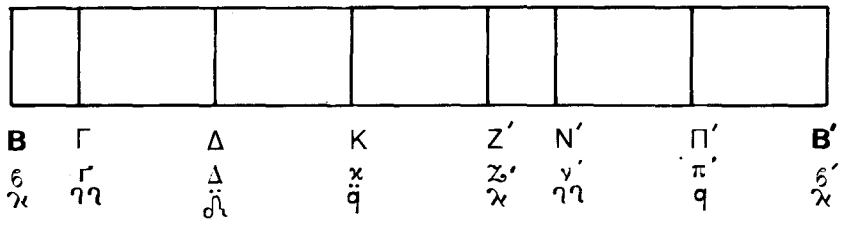
Στο τέλειο σύστημα υπάρχουν μόνο Επτά τρόποι διάταξης των επτά διαστημάτων. Τους πραγματοποιούμε, όπως λέγει ο Αριστόξενος, με τη μέθοδο της περιστροφής[47], μεταθέσεως.

Ας πάρουμε σαν σημείο αφετηρίας το κεντρικό τετράχορδο του συστήματος, το οποίο μεταγράψαμε στη δική μας κλίμακα χωρίς μεταβολή (**Βου**^{1} – **Βου**^{2}). Αν θεωρήσουμε σαν αρχή (φθόγγος αρχικός επί το βαρύ) τους φθόγγους **Βου – Γα – Δι ..... Πά,** μεταφέροντας στο οξύ τα διαστήματα που λείπουν από το βαρύ, θα επιτύχουμε τους Επτά ακόλουθους συνδυασμούς, που παριστάνουν τις μόνες δυνατές ογδοάδες στο Διατονικό γένος.

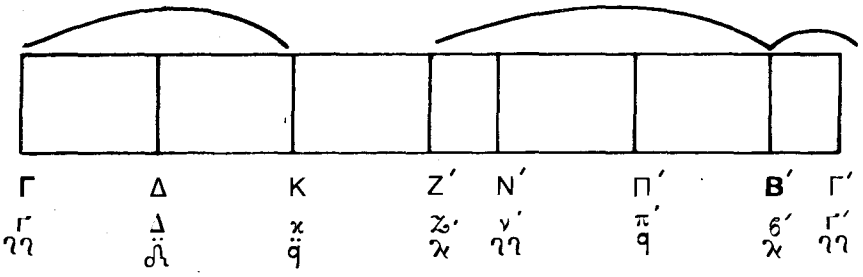
46. Βρίσκουμε επίσης τους όρους τόνος, σύστημα, είδος οκταχόρδου (ποτέ **ήχος,** που είναι όρος βυζαντινός).

47. «Τῆ περιφορᾶ τῶν διαστημάτων ...», δηλαδή με την περιοδική επανάληψη των διαστημάτων· κυκλική κίνηση (Αριστοξ. Αρμον. 6, 24).

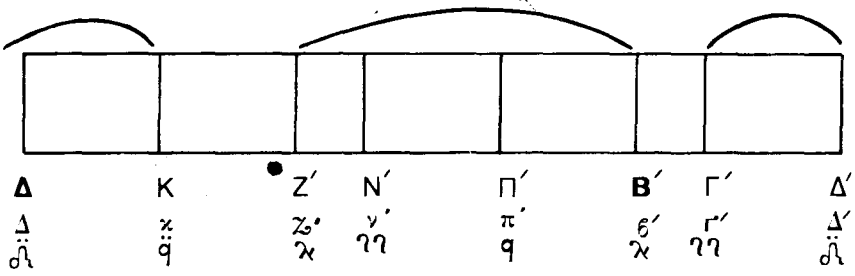
(α)



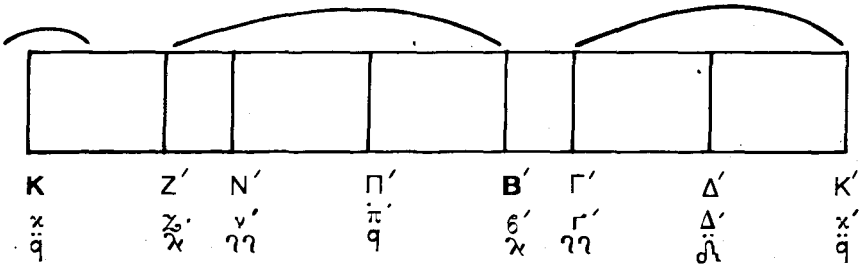
(β)



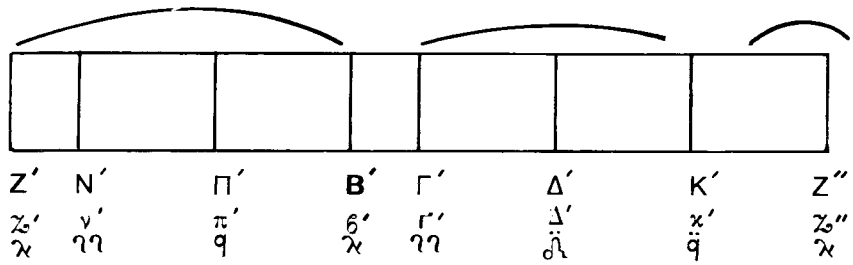
(γ)



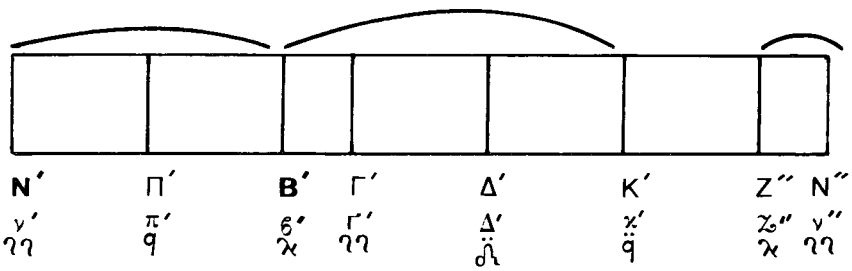
(δ)



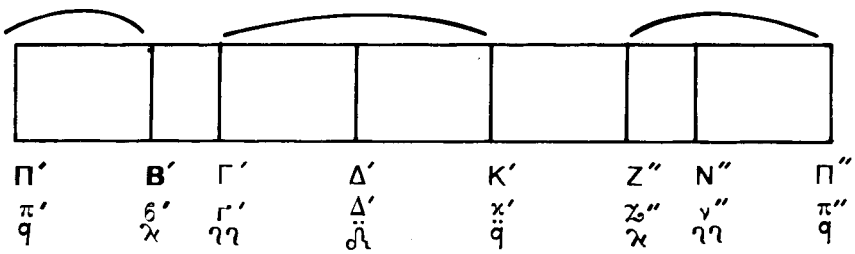
(ε)



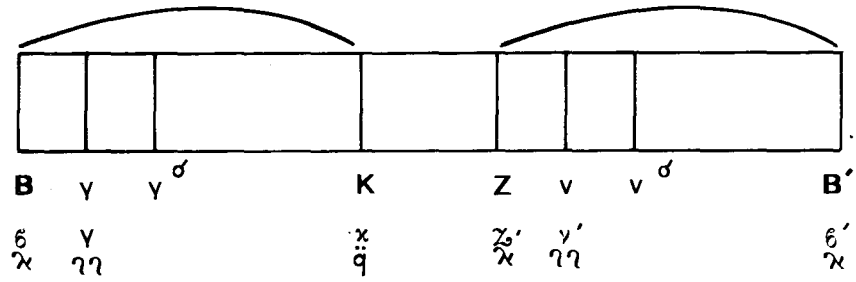
(στ)



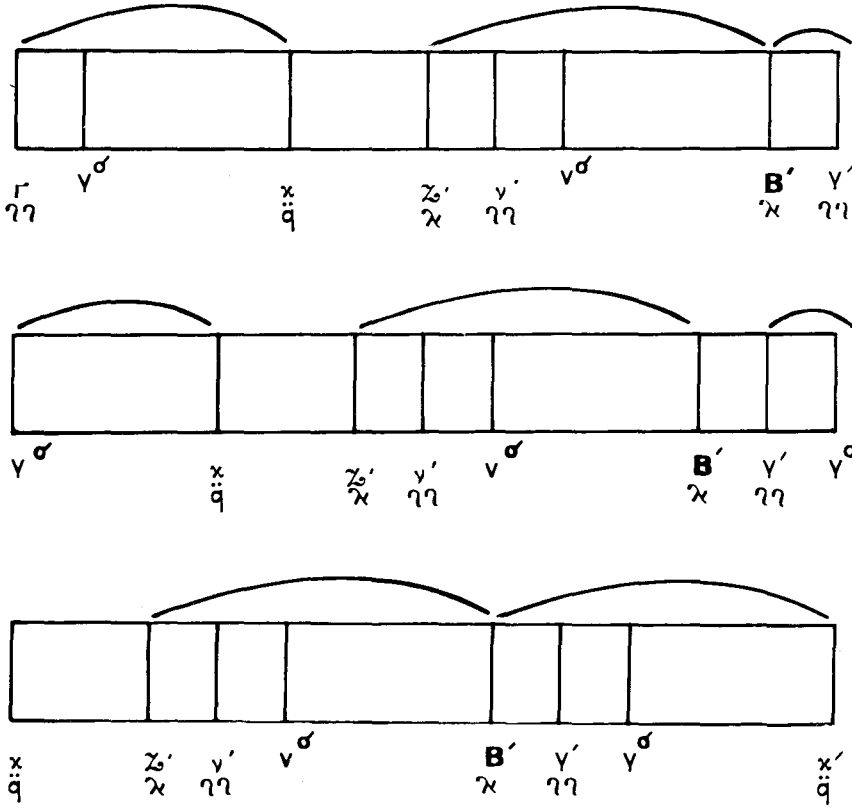
(ζ)



Μπορούμε να προχωρήσουμε ακριβώς έτσι και στα γένη προς το πυκνό. Για το Χρωματικό γένος θα ξεκινήσουμε πάλι από το κεντρικό οκτάχορδο, αλλά αυτή τη φορά, βέβαια, μαζί με τους κινούμενους φθόγγους των σύμφωνων Χρωματικών τετραχόρδων.



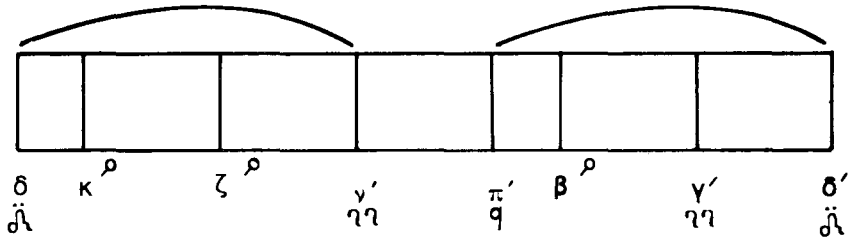
Παίρνοντας τότε διαδοχικά ως πρώτους τους φθόγγους **2ο, 3ο, 4ο** αυτού του οκταχόρδου, θα πετύχουμε τις παρακάτω Χρωματικές ογδοάδες, οι οποίες ανταποκρίνονται στις Διατονικές ογδοάδες, που φέρνουν τους ίδιους αριθμούς.



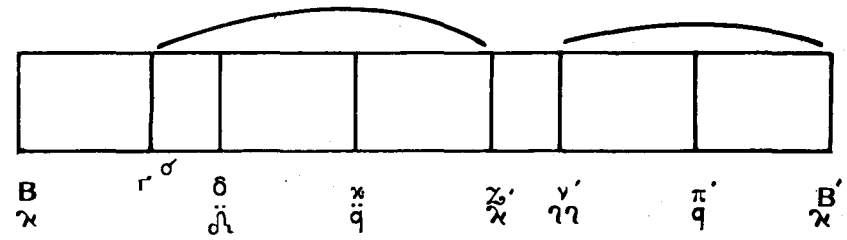
και ούτω καθεξής.

Αφήνω στον αναγνώστη τη φροντίδα να κάνει την ίδια πράξη για το Εναρμόνιο γένος.

Βγαίνει λοιπόν από μόνο του το συμπέρασμα ότι ο χαρακτήρας **(modal)** είναι τέλεια ανεξάρτητος από το απόλυτο ύψος πάνω στο οποίο εκτελεί κάποιος την ογδοάδα. Ο χαρακτήρας αυτός εξαρτιέται μόνο από τη διαδοχική σειρά των διαστημάτων που την αποτελούν. Έτσι η Δωρική Διατονική ογδοάδα (**α**) που μετέγραψα για πιό απλά στή χωρίς αλλοιώσεις κλίμακα, ξεκινώντας από το **Βου**[1] (φθόγγος αρχικός επί το βαρύ) θα ήταν δυνατόν να γραφεί πολύ όμοια αν ξεκινήσουμε από το **Δι,** δηλαδή από μια Ελάσσονα Τρίτη ψηλότερα, έτσι:



Αντίστροφα όλες οι άλλες ογδοάδες θα μπορούσαν να μεταγραφούν, αν ξεκινήσουμε από το **Βου**[1] με τον όρο να προσδιορίσουμε τους φθόγγους τους (ή το κλειδί) από τις αναγκαίες αλλοιώσεις (accidents) για να ξαναφτιάξουμε τη χαρακτηριστική σειρά των διαστημάτων αυτών, π.χ. η ογδοάδα (**δ**) θα γινόταν έτσι:



Να λοιπόν στο τέλειο σύστημα οι μόνοι δυνατοί Επτά τύποι.

Αλλά τα Επτά αυτά σχήματα πραγματοποιήθηκαν; Μπορούμε να απαντήσουμε με ένα **ΝΑΙ,** τουλάχιστον θεωρητικά. Τα εγχειρίδια της Ελληνικής ή της Ρωμαϊκής εποχής, από τα οποία το ένα (του Κλεωνίδη[48]) φθάνει απ' ευθείας στη διδασκαλία του Αριστόξενου, μας διαφύλαξαν πραγματικά την περιγραφή και το διάγραμμα των **επτά τρόπων** «που ανταποκρίνονταν» στα τρία γένη μαζί με τα κατά παράδοση ονόματά τους.

Οι επτά αυτοί Τρόποι ανταποκρίνονται ακριβώς σε κείνους τους οποίους πετύχαμε πιο πάνω με την περιοδική μετάθεση των διαστημάτων του Δωρικού οκταχόρδου.

Ο Πίνακας που παρατίθεται (Πίνακας Α') μας οδηγεί στις λεπτομέρειες της σύστασης των Τρόπων. Η οριστική αυτή σύνθεση των επτά κλασικών Τρόπων ήταν το έργο των Σχολών των «αρμονικών». Ο Αριστόξενος αναγνώριζε, αν και κατά βάθος δεν θα το ήθελε, στον προκάτοχό του Ερατοκλή[49] τη σύνθεση του Πίνακα των Επτά Οκταχόρδων. Αλλά οι Τρόποι μόνοι τους, ή τουλάχιστον μερικοί απ' αυτούς, φθάνουν σε πολύ προηγούμενη χρονολογία. Τέτοια είναι βέβαια η περίπτωση των τριών Τρόπων, που μερικές φορές καλούνται θεμελιώδεις ή αρχικοί: **Δώριος** (ογδοάδα από το **Βου** σε αναλλοίωτη κλίμακα), **Φρύγιος (Πα)** και **Λύδιος (Νη).** Τα ονόματά τους δείχνουν την εθνική τους καταγωγή. Πρέπει να σημειωθεί ότι από τους τρείς θεμελιώδεις Τρόπους δύο είναι Ασιατικής προέλευσης.

---

48. **Κλεωνίδης** (Β΄ αι. μ.Χ.)· θεωρητικός της Μουσικής. Σ' αυτόν αποδίδεται οριστικά σήμερα η «Εισαγωγή Αρμονικής», που παλιότερα αποδιδόταν στον Ευκλείδη και σε άλλους. Ο Carl v. Jan το αποδίδει πειστικά στον Κλεωνίδη και έτσι σήμερα θεωρείται ο πραγματικός συγγραφέας. Ο πρώτος που δημοσίευσε το Ελληνικό κείμενο με το όνομα του Κλεωνίδη ήταν ο Carl v. Jan, (Λιψία 1895). Η πρώτη έκδοση της Λατινικής μετάφρασης, χωρίς το Ελληνικό κείμενο, δημοσιεύτηκε με το όνομα του Κλεωνίδη από τον Georgio Valla, (Βενετία 1497). Η «Εισαγωγή» του Κλεωνίδη βασίζεται πάνω στις αρχές του Αριστόξενου και θεωρείται σπουδαία πηγή πληροφοριών για τις θεωρητικές αντιλήψεις και τη διδασκαλία του Αριστόξενου.

49. **Ερατοκλής** (Ε΄ αι. π.Χ.)· θεωρητικός της Μουσικής, ένας από τους προδρόμους του Αριστόξενου. Αυτός και η Σχολή του αναφέρονται συχνά από τον Αριστόξενο ανάμεσα στους «Αρμονικούς» που προηγήθηκαν απ' αυτόν· συζητεί και αποκρούει πολλές φορές τις απόψεις τους. Κατά τον Αριστόξενο, ο Ερατοκλής έκανε τον πίνακα των Επτά Οκταχόρδων, μόνο σε ένα γένος «καθ' έν γένος», όμως δεν ξέρουμε αν πρόκειται για το Διατονικό ή Εναρμόνιο γένος (Αριστοξ. Αρμον. 6, 22).

Σχετικά τώρα με τους άλλους τέσσερις Τρόπους, η καταγωγή τους είναι πολύ διαφορετική:

Ο **Υποδώριος** τρόπος, κατά τη μαρτυρία την πολύ σαφή του Ποντικού Ηρακλείδη[50] (Δ΄ αιώνας π.Χ.), είναι μόνο νέο όνομα από τον αρχαίο Αιολικό τρόπο, δηλαδή εξίσου από κλίμακα Εθνική, που εφαρμόσθηκε σ' όλη τη διάρκεια της αρχαιότητας από μια από τις μεγάλες Ελληνικές φυλές.

Ο **Υπολύδιος** τρόπος φαίνεται ότι εφευρέθηκε από το γηραιό ασματοποιό (τραγουδιστή) Πολύμνηστο τον Κολοφώνιο στις αρχές του ΣΤ΄ π.Χ. αιώνα.

Ο **Υποφρύγιος** τρόπος ταυτίζεται προς τον αρχαίο Ιάστιο (πιθανώς αυτόν που λέγεται **Συντονοϊάστιος**), δηλαδή προς τον Εθνικό τρόπο των Ιωνικών[51] φυλών, συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει και ο Bach.

Ο **Μιξολύδιος** τρόπος, τουλάχιστον με τη μορφή που μας δίνουν τα βιβλία, θεωρούνταν ως δημιούργημα του Αθηναίου Λαμπροκλή[52], που έζησε στις αρχές του Ε΄ π.Χ. αιώνα.

Υπολείπεται να μάθουμε αν οι επτά κλασικοί Τρόποι παρουσίαζαν από την αρχή τη μορφή, δηλαδή τη διαδοχή διαστημάτων, που τους αποδίδουν τα Ελληνορωμαϊκά εγχειρίδια (βιβλία):

---

50. **Ηρακλείδης ο Ποντικός** (Δ΄ αι. π.Χ.)· Έλληνας φιλόσοφος από την Ηράκλεια του Πόντου. Μαθητής του Πλάτωνα, ακροατής και αργότερα οπαδός του Αριστοτέλη και των Πυθαγορείων. Ανάμεσα στα πολλά συγγράμματά του (ηθικά, φυσικά, γραμματικά, ιστορικά κλπ) υπάρχουν και έργα του σχετικά με τη Μουσική, που αναφέρονται από τον Πλούταρχο και τον Αθήναιο (Πλουτ. Περί Μουσ. III, 9. Αθήν. ΙΔ΄ 624C 19).

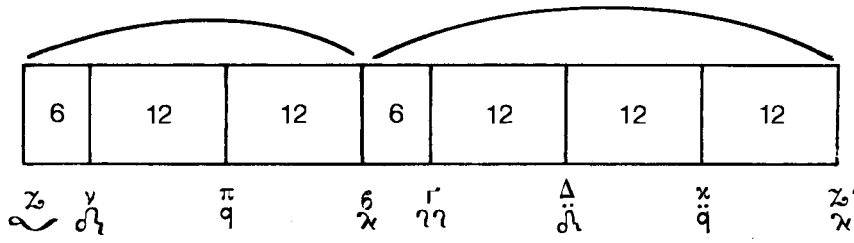
51. **Ίωνες:** Από τις 4 αρχαίες φυλές του Ελληνικού Έθνους θεωρείται η πιο παλιά. Στο τέλος της Βης χιλιετηρίδας π.Χ. εγκαταστάθηκαν στα δυτικά παράλια της Μικράς Ασίας. Η περιοχή αυτή από τότε πια πήρε το όνομα **Ιωνία.** Τα πρώτα κέντρα του Ιωνικού πολιτισμού ήταν η Έφεσος και η Μίλητος. Η Ιωνία θεωρείται πατρίδα του Ομήρου και της επικής ποίησης. Λαμπρό σταθμό στην παγκόσμια ιστορία του πνεύματος αποτελεί και θα αποτελεί αιώνια η περίφημη **Ιωνική Σχολή,** που έχει να παρουσιάσει σπουδαιότατους φιλοσόφους, τους: Θαλή, Αναξίμανδρο, Αναξιμένη, Ηράκλειτο, Αναξαγόρα, Εμπεδοκλή, Δημόκριτο, Λεύκιππο, Ηρόδοτο, τον λυρικό ποιητή Ανακρέοντα. Στην αρχιτεκτονική οι Ίωνες δημιούργησαν δικό τους ρυθμό, τον **Ιωνικό** και είχαν επίσης δική τους διάλεκτο, την **Ιωνική.**

52. **Λαμπροκλής** (αρχές Ε΄ αι. π.Χ.)· Αθηναίος διθυραμβικός ποιητής και μουσικός. Ανήκε στην Αθηναϊκή Σχολή και ήταν οπαδός του Αγαθοκλή. Ο Λαμπροκλής έγινε γνωστός από έναν Ύμνο στην Αθηνά, του οποίου σώθηκε η αρχή. Κατά το φιλόσοφο Λύσι, ο Λαμπροκλής ήταν ο πρώτος που επιβεβαίωσε ότι η Μιξολυδική αρμονία, όπως υιοθετήθηκε από τους Τραγικούς, ήταν το οκτάχορδο (**Ζω**^{2} – **Ζω**^{1}) (από την παραμέση ως την υπάτη των υπατών) και όχι η Σαπφική Μιξολυδική (**Δι**^{2} – **Δι**^{1}), όπως όλοι πίστευαν (Πλουτ. Περί Μουσ. XVI, 9).

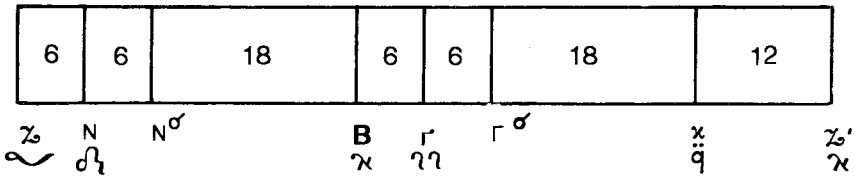
ΠΙΝΑΚΑΣ Α΄

1) Μιξολύδιος

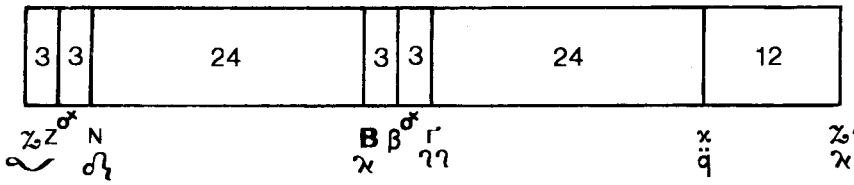
Διατονικός



Χρωματικός



Εναρμόνιος

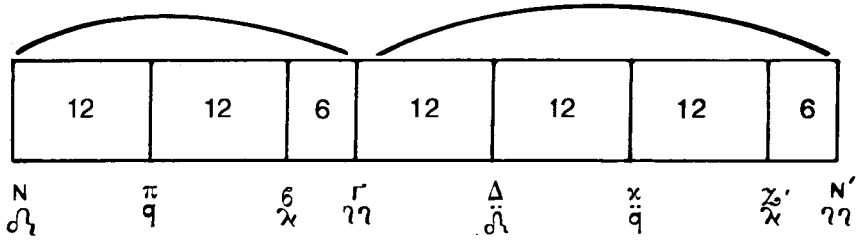


Σημείωση:

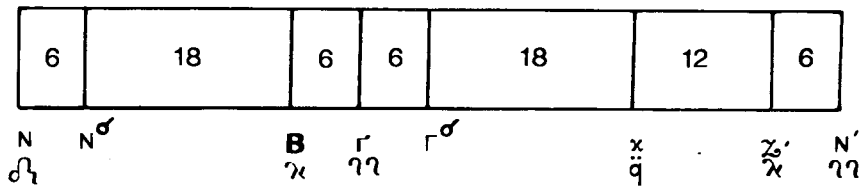
Οι αρχαίοι άρχιζαν και τα τρία γένη πάντοτε από του Μιξολύδιου τόνου, γιατί το πρώτο τονικό πάτημα των δακτύλων πάνω στα όργανα ήταν από του Μιξολύδιου τόνου, δηλαδή κάτω **Ζω.**

2) Λύδιος

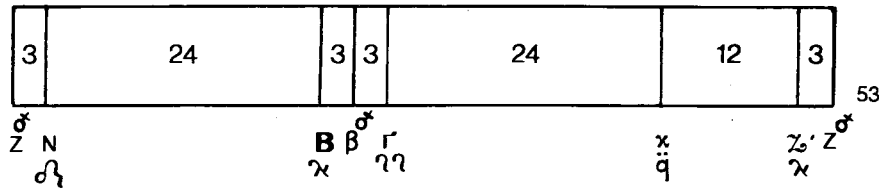
Διατονικός



Χρωματικός



Εναρμόνιος

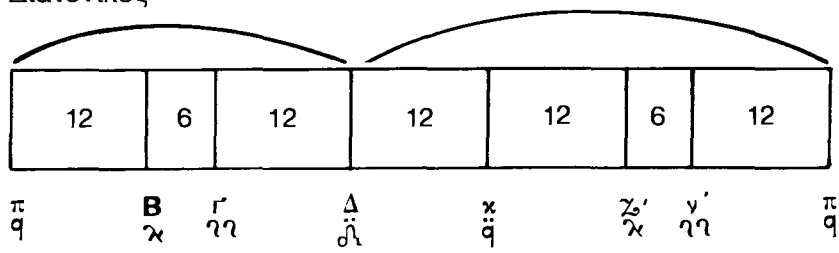


53

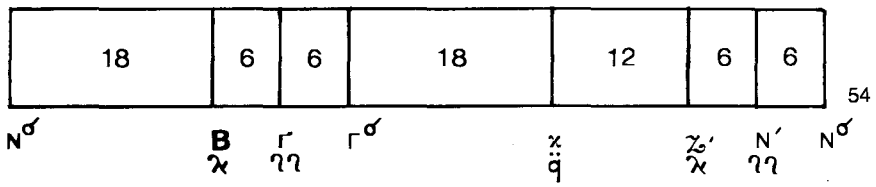
53. Στη Βυζαντινή Μουσική αντί του **Ζω**♂ (δίεση) έχει έτσι: **Νη**♯ (ύφεση) Οι κλίμακες είναι παρμένες από την Ευρωπαϊκή Μουσική.

3) Φρύγιος

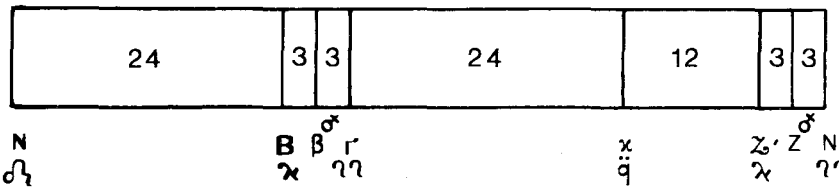
Διατονικός



Χρωματικός



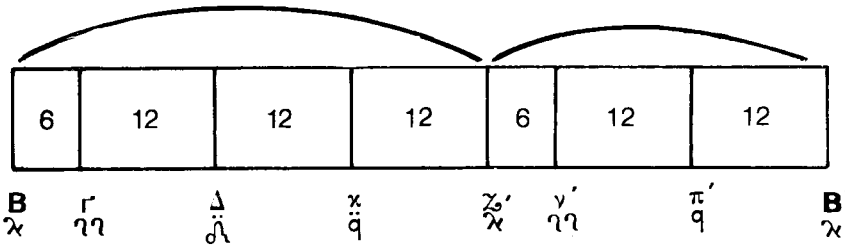
Εναρμόνιος



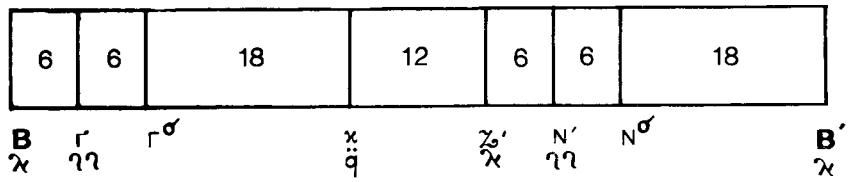
54. **Στη Βυζαντινή Μουσική αντί του Νη♯ (δίεση) έχει έτσι: Πα♭ (ύφεση).**

4) Δώριος

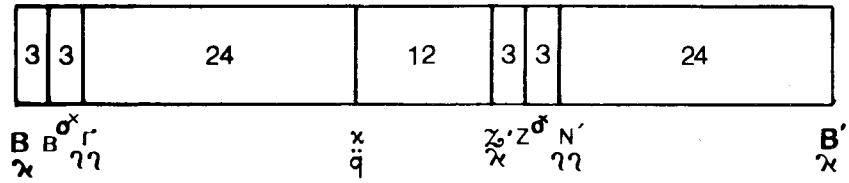
Διατονικός



Χρωματικός

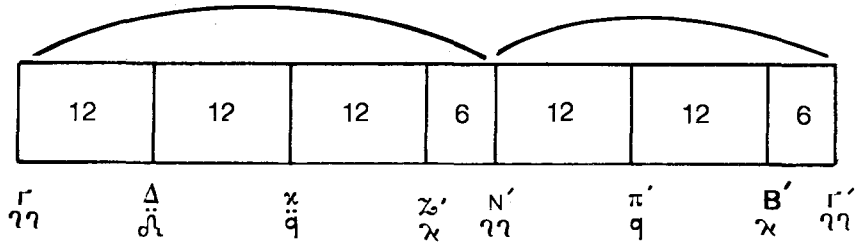


Εναρμόνιος

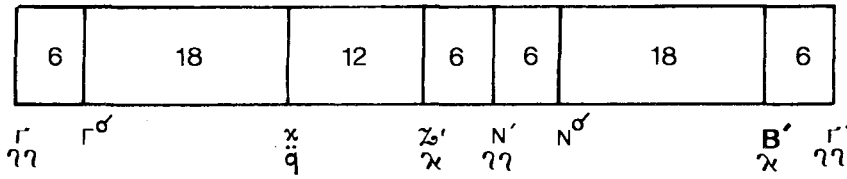


5) Υπολύδιος

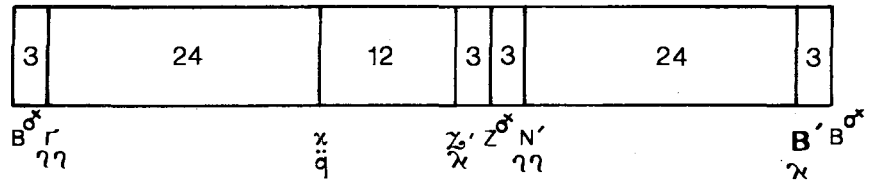
Διατονικός



Χρωματικός

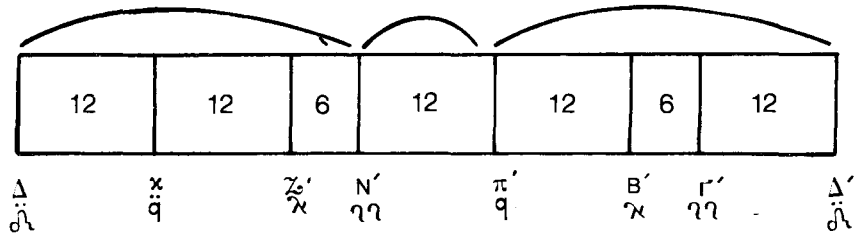


Εναρμόνιος

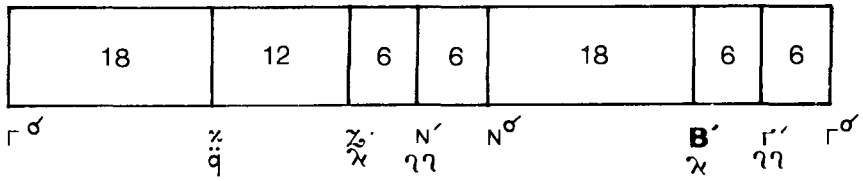


6) Υποφρύγιος

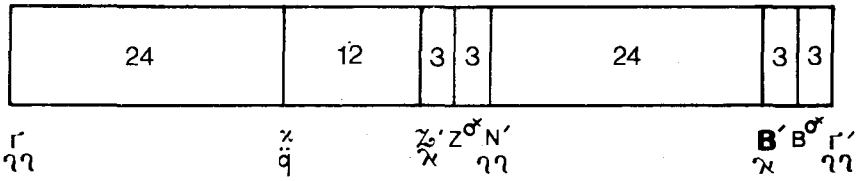
Διατονικός



Χρωματικός

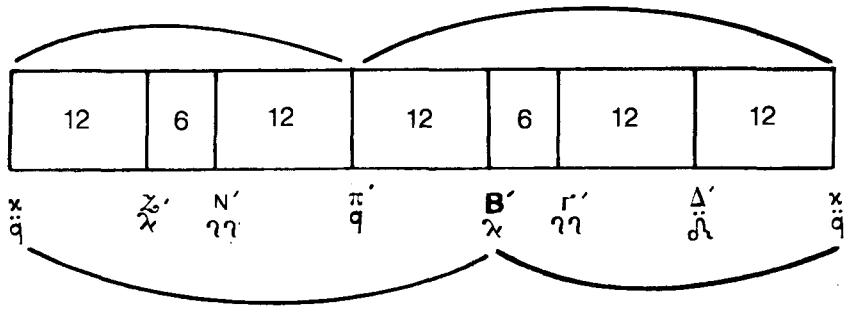


Εναρμόνιος

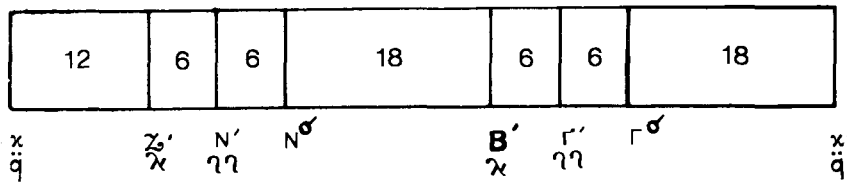


7) Υποδώριος

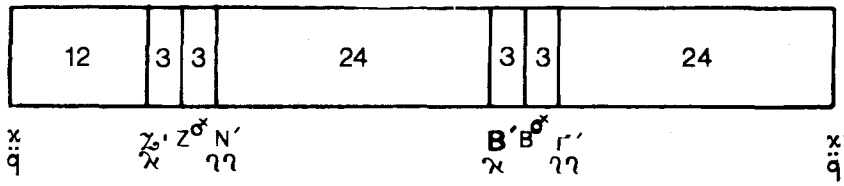
Διατονικός



Χρωματικός



Εναρμόνιος



Από τα παραπάνω, όπως γίνεται σαφές, δεν μπορούμε να καταλήξουμε σε κανένα συμπέρασμα σχετικά με την πρώτη παρουσία – γένεση των Τρόπων.

Το τέλειο σύστημα των Ελλήνων θεωρητικών προέρχεται ασφαλώς από την ανάπτυξη της Δωρικής λύρας. Πώς να παραδεχθούμε ότι όχι μόνο όλες οι Ελληνικές φυλές, δηλαδή Αιολείς, Ίωνες και άλλοι, ακόμη και βάρβαροι λαοί, Φρύγες και Λυδοί, συμφώνησαν να κομματιασθούν οι εθνικές τους ογδοάδες πάνω σ' αυτήν την κλίμακα, παίρνοντας σαν πρώτους τους διαδοχικούς φθόγγους του Δωρικού οκταχόρδου; Τέτοια συμμετρία προδίνει τέχνασμα και δογματική επισκευή.

Άλλωστε δεν λείπουν και οι θετικοί μάρτυρες αυτού. Η πρώτη εφεύρεση του Μιξολύδιου τρόπου φθάνει μέχρι τον Τέρπανδρο[55] (Η΄ – Ζ΄ αιώνα π.Χ.) κατά τη γνώμη μερικών, και κατά τη γνώμη άλλων φθάνει μέχρι την Σαπφώ (Ζ΄– ΣΤ΄ αιώνα π.Χ.). Οπωσδήποτε όμως ανήκει στη Λεσβιακή Σχολή, από την οποία οι Τραγικοί δανείστηκαν αυτό τον Τρόπο. «Αργότερα (λέει ο Πλούταρχος) Λαμπροκλής[56] ο Αθηναίος, επειδή κατάλαβε πως αυτός δεν έχει τη διάζευξη εκεί, όπου σχεδόν όλοι νόμιζαν, αλλά επί το οξύ, σκέφτηκε τη μορφή, που είναι τώρα σε χρήση και που οδηγεί π.χ. από την παραμέση (**Ζω**^{2}) στην υπάτη των υπατών (**Ζω**^{1})», πράγμα που σαφέστατα φανερώνει ότι το αρχικό σχήμα του Μιξολύδιου ήταν διαφορετικό απ' ό,τι υπήρχε στα εγχειρίδια. Είναι βέβαια αυτό το αρχικό (άγνωστο σε μας) που θα μπορούσε μόνο να μας εξηγήσει το όνομα του Τρόπου αυτού «μίγμα εκ Δωρίου και Λυδίου», του οποίου η κλασική σύσταση δεν υπολογίζεται καθόλου.

---

55. **Τέρπανδρος** (Η΄ – Ζ΄ αι. π.Χ.)· γεννήθηκε στην Άντισσα της Λέσβου· ο πατέρας του λεγόταν Δέρδενις, γι' αυτό και επονομάζεται Δερδένεος (στο Πάριο Χρονικό στ. 34) ή γενικά Αντισσαίος. Πρώτος νίκησε στους μουσικούς αγώνες των Καρνείων στη Σπάρτη το 676 και το 673 π.Χ. (Αθην. ΙΔ΄, 635, 37). Διαγωνίστηκε επίσης και νίκησε τέσσερις φορές συνέχεια στα Πύθια· υπήρξε απαράμιλλος στην κιθαρωδική τέχνη (Πλουτ. Περί Μουσ. IV, 14 και XXVIII). Το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του έζησε στη Σπάρτη, όπου ίδρυσε την Πρώτη Μουσική Σχολή και απέκτησε τη φήμη του κατεξοχήν Μουσικού. Οι Σπαρτιάτες συνήθιζαν να τοποθετούν οποιονδήποτε διακεκριμένο μουσικό «μετά Λέσβιον αοιδόν». Οι κυριότερες εφευρέσεις και καινοτομίες που αποδίδονταν στον Τέρπανδρο ήταν: α) η επέκταση του Επταχόρδου στο Οκτάχορδο με παράλειψη της Τρίτης στη Δωρική αρμονία (τρίτη βαθμίδα από πάνω), **(Βου – Πα) – Νη** κτλ. και προσθήκη της Νήτης (8ης **Βου),** β) η καθιέρωση και ονομασία των κιθαρωδικών νόμων (Πλουτ. Περί Μουσ. III, 33)· ένας από τους νόμους έχει το όνομά του, Τερπάνδρειος, γ) Ο μετασχηματισμός της μελωδικής απαγγελίας (τραγουδιστής απαγγελίας) των αοιδών σε πραγματική μελωδία, δ) η εισαγωγή των κιθαρωδικών προοιμίων στα επικά Τραγούδια (Πλουτ. Περί Μουσ. IV, 10), ε) η εφεύρεση του βαρβίτου. Ο Gevaert (I, 182) υποστηρίζει ότι ο Τέρπανδρος έθεσε τις οριστικές βάσεις της Ελληνικής Μουσικής και αξίζει τον τίτλο του Ιδρυτή – θεμελιωτή της.

56. Πλουτ. Περί Μουσ. XVI, 2-9 (βλέπε Λαμπροκλής, παραπομπή Νο 52).

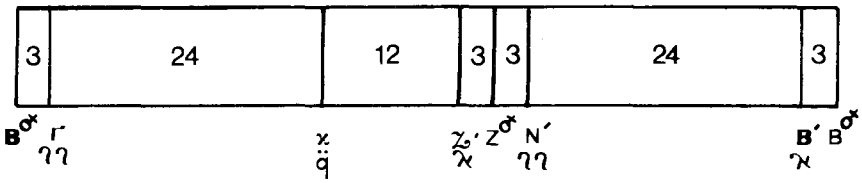
Ο μουσικογράφος πάλι Αριστείδης Κοϊντιλιανός μας άφησε, με βάση κάποια άγνωστη πηγή, την περιγραφή και το διάγραμμα έξι Τρόπων στο Εναρμόνιο γένος, μερικούς από τους οποίους μεταχειρίζονταν οι πολύ παλιοί.

Από αυτούς τους Τρόπους τα διαγράμματα των τριών του Αριστείδη (Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος), σε σύγκριση με τα αντίστοιχα διαγράμματα που αναφέρονται στα εγχειρίδια (βλέπε Πίνακες Α΄ και Β΄), δεν συμφωνούν, αν συγκριθούν μεταξύ τους, σε αντίθεση με το Δώριο που συμφωνεί. Στα διαγράμματα αυτά του Αριστείδη διαπιστώνουμε επίσης μερικές ανωμαλίες μελωδικές, αυστηρά απαγορευμένες από τη διδασκαλία του Αριστόξενου.

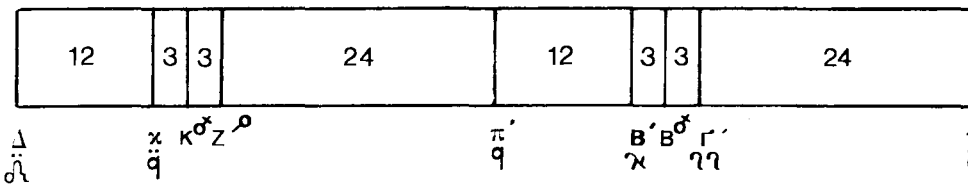
ΠΙΝΑΚΑΣ Β΄

(Εναρμόνιο γένος)

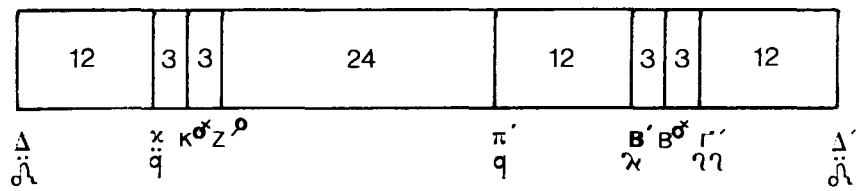
Λύδιος



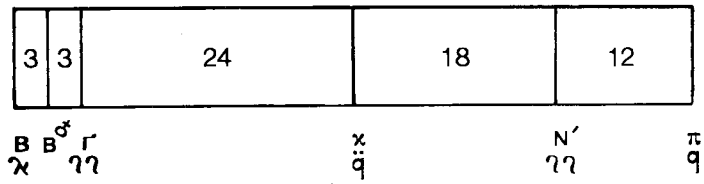
Δώριος



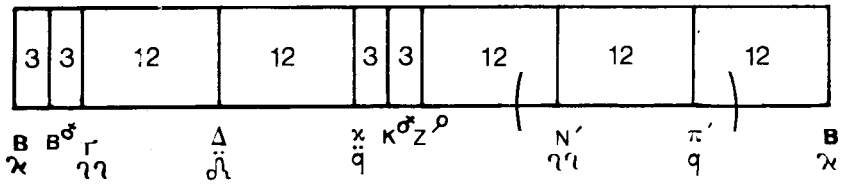
Φρύγιος



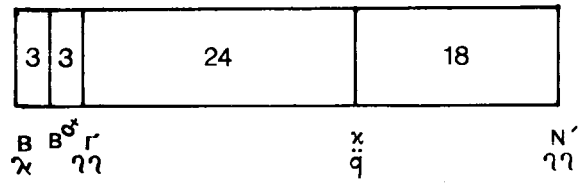
Ιάστιος



Μιξολύδιος



Συντονολύδιος



Το συμπέρασμα επιβάλλεται: Οι Ελληνικοί Τρόποι, και οι βάρβαροι Τρόποι πού πάρθηκαν από τους Έλληνες, διατυπώθηκαν ξεχωριστά και αυθόρμητα, έπρεπε όμως να επενδυθούν από την αρχή με τύπους ποικίλους, ακέραιους, πλήρεις στο τέλειο σύστημα της Δωρικής λύρας, και έτσι προέκυψε με το πέρασμα του χρόνου το Πανελλήνιο **τέλειο σύστημα.**

Στην εποχή της μέγιστης άνθισης της Μουσικής, στον ΣΤ΄ και Ε΄ αιώνα π.Χ., οι τύποι ήταν άλλωστε περισσότεροι από επτά, ανώτερος αριθμός των συνδυασμών τους οποίους επιτρέπει το οκτάχορδο, που ήταν υποταγμένο στις αρχές της Ελληνικής προόδου. Όταν πάλι η Ελληνική τέχνη και ο πολιτισμός ενώθηκαν, μερικοί Τρόποι, χάρη σε μικρές τροποποιήσεις της υπόστασής τους, προσαρμόστηκαν στο τέλειο σύστημα (clavier) της Ελληνικής λύρας, κρατώντας οπωσδήποτε και κάποιο ιδιαίτερο χαρακτήρα.

Μερικοί από τους Τρόπους πήραν νέα ονόματα, δείχνοντας τη σχέση συγγένειας με τον ένα των τριών θεμελιωδών Τρόπων. Άλλοι πάλι Τρόποι διαγράφηκαν, και έτσι από την εποχή του Αριστόξενου δεν υπάρχει πιά θέμα

του Λοκρίου Τρόπου, που αποδίδεται στο Λοκρό Ξενόκριτο[57]. Έτσι λοιπόν χάνεται η διάκριση μεταξύ των ποικιλιών τεντωμένων και χαλαρών, πάνω στην οποία οι αισθητικοί του Ε΄ αιώνα π.Χ. επέμειναν και που τη διέκριναν στον Ιάστιο και Λύδιο Τρόπο.

Εδώ πάλι έγινε πρόοδος και ανάπτυξη όσο έπρεπε ανάλογη με την εργασία της αραίωσης και του αττικισμού, που έπαθαν και η Ιωνική και η Δωρική διάλεκτος, η πρώτη για να γίνει ποίηση αττική, η δεύτερη για να χρησιμοποιηθεί στα χορικά[58] της Αθηναϊκής τραγωδίας.

Παράλληλα δηλαδή με την εξέλιξη της γλώσσας και την ανάπτυξη της ποίησης και του θεατρικού λόγου (Διάλογοι – Χορικά) στην Κλασική Ελλάδα, αναπτύσεται και εξελίσεται και η Μουσική. Η πορεία ωστόσο της Μουσικής δεν ακολούθησε πιστά την πορεία της εξέλιξης και κυρίως της απλοποίησης του κλασικού λόγου, αλλά προχώρησε παραπέρα.

Αν και οι επτά κλασικοί Τρόποι εξακολουθούν μέχρι το τέλος της αρχαιότητας να έχουν τα διαγράμματά τους τακτικά και πολύ συμμετρικά στα ορθόδοξα εγχειρίδια, πολλοί απ' αυτούς δεν άργησαν να καταλήξουν πρακτικά σε αχρηστία. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που έχουμε από μερικές μουσικές συνθέσεις του Δ΄ αιώνα π.Χ. δεν υπάρχει πιά θέμα Λυδίου ή Υπολυδίου Τρόπου. Μένει το σύμπλεγμα το **Δώριο** (Δώριος καθαρός, Υποδώριος, νέος Μιξολύδιος) και το σύμπλεγμα το **Φρύγιο** (καθαρός Φρύγιος, Υποφρύγιος).

Αλλά από τον καιρό του Αριστοτέλη μερικοί θεωρητικοί ωθούντες την ελάττωση στα άκρα δεν δέχονται πια παρά δύο αρμονίες[59], χωρισμένες αληθινά και καθαρές, την αρμονία όπως τη δέχονταν οι **Δωριείς** και την αρμονία όπως τη δέχονταν οι **Φρύγες**, τις άλλες αρμονίες τις θεωρούσαν τροποποιήσεις αυτών.

Η νεώτερη πάλι κατάταξη σε **μείζονα** και **ελάσσονα** αρμονία είναι σχεδόν ίδια με όσα αναφέρει ο Αριστοτέλης. Αν η διδασκαλία αυτή δεν επιβλήθηκε στη θεωρία, στην πράξη όμως βλέπουμε με τον Πτολεμαίο ότι στην εποχή του, δηλαδή στον Β΄ αιώνα μ.Χ., οι μόνοι ακόμη σε χρήση Τρόποι στο μακρόχρονο κλάδο της τέχνης, στην κιθαρωδία, ήταν ο Δώριος, ο Υποδώριος, ο Φρύγιος και ο Υποφρύγιος. Ο Μιξολύδιος είχε πιά εξαφανισθεί (βλέπε Πίνακα Γ΄):

---

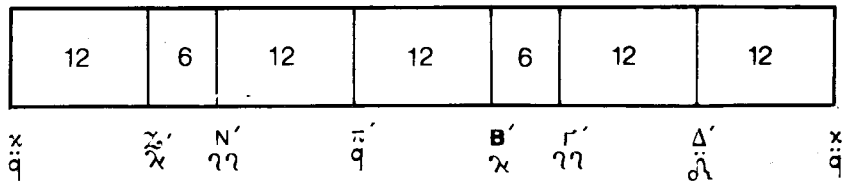
57. **Ξενόκριτος** (Ζ΄ αι. π.Χ.)· λυρικός ποιητής και μουσικός από τους Λοκρούς της Ιταλίας. Θεωρούνταν εφευρέτης της Λοκρικής αρμονίας, πιο γνωστής ως Αιολικής ή αιολίας αρμονίας **Κε – Κε** (διατονικό γένος), που ανήκε στην ομάδα των Δωρικών αρμονιών και λεγόταν από μερικούς συγγραφείς «κοινή». Η αρμονία αυτή, αφού χρησιμοποιήθηκε κατά την εποχή του Σιμωνίδη και του Πινδάρου, περιέπεσε σε αχρηστία (Αθην. ΙΔ΄, 625, 20). Από τον καιρό του Αριστόξενου ο όρος «Υποδώριος» χρησιμοποιούνταν γενικά γι' αυτό το Οκτάχορδο **Κε – Κε.** Ανήκε στη Δεύτερη Μουσική Σχολή της Σπάρτης (η Πρώτη ιδρύθηκε από τον Τέρπανδρο). Σ' αυτόν και τους Θαλήτα, Ξενόδαμο, Πολύμνηστο, Σακάδα, αποδίδονταν η εισαγωγή των γυμνοπαιδιών στη Σπάρτη (Πλουτ. Περί Μουσ. ΙΧ, 4, Αθήν. ΙΔ΄, 625 Ε, 20).

58. **Χορικό**· άσμα που το τραγουδεί χορός θεάτρου.

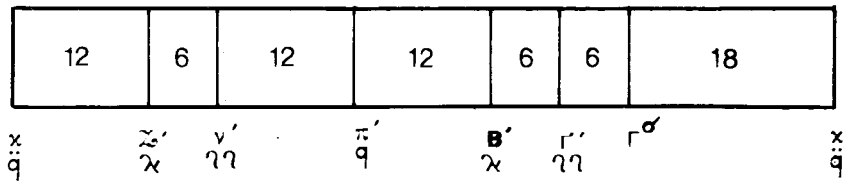
59. Αριστοτ. Πολιτ. IV, 3.

ΠΙΝΑΚΑΣ Γ΄

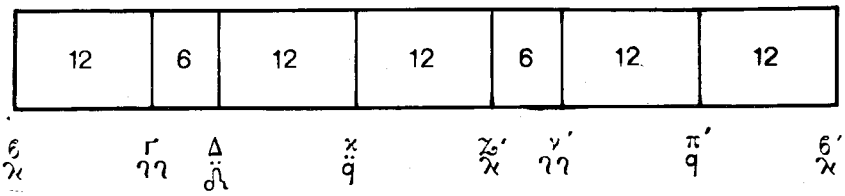
Υποδώριος διατονικός (τρίται)



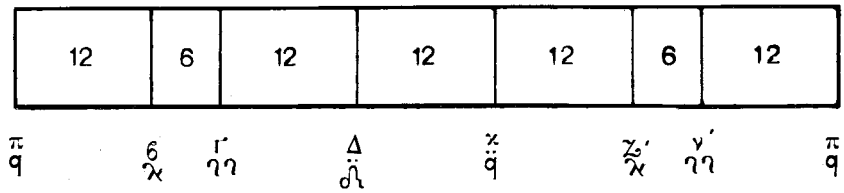
Υποδώριος μικτός



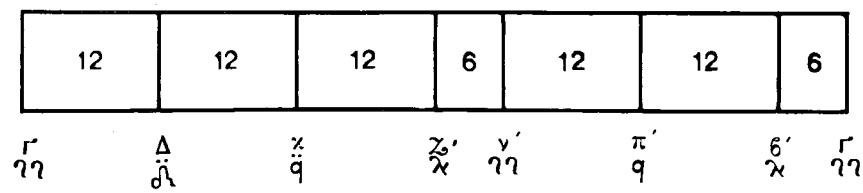
Δώριος διατονικός (παρυπάται, Λύδια)



Φρύγιος διατονικός (υπέρτροπα)



Υποφρύγιος διατονικός (Ιαστιαιολιαία)



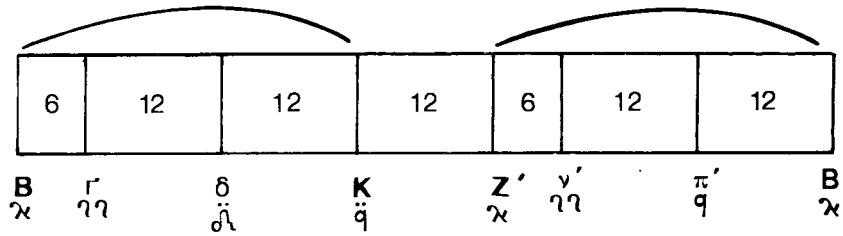
Για το νεώτερο μουσικό συναίσθημα, ένας τρόπος δεν είναι αρκετά καθορισμένος με τη διαδοχική σειρά των διαστημάτων η οποία (σειρά) αποτελεί τη γενέτειρα (βασική) ογδοάδα. Πρέπει ακόμη να υπάρχει σε τέτοια ογδοάδα κύριος φθόγγος, στον οποίο οι άλλοι φθόγγοι, συνδεμένοι μεταξύ τους με σταθερές σχέσεις, είναι υποταγμένοι μελωδικά και αρμονικά. Αυτός ονομάζεται **τονικός.**

Στη νεώτερη μελωδία το οκτάχορδο αρχίζει και τελειώνει με τον τονικό και την επανάληψή του στην ογδοάδα. Έτσι στη **φυσική** κλίμακα ο μείζων Τρόπος έχει ως τύπο την ογδοάδα **Νη**^{1} – **Νη**^{2} (magiore) και ο ελάσσων την ογδοάδα **Κε**^{1} – **Κε**^{2} (minore). Οι φθόγγοι **Νη** και **Κε** είναι αμοιβαία η τονική του μείζονα και του ελάσσονα χωρίς αλλοιώσεις. Ο τονικός είναι σχετικά σύμφωνος (κατά τη νεώτερη άποψη) με όλους τους φθόγγους της ογδοάδας εκτός του **Βου** και **Ζω.** Αυτός αποτελεί μαζί με την Τρίτη και Πέμπτη την τέλεια συμφωνία, μείζονα ή ελάσσονα, που χαρακτηρίζει την αρμονία.

Η συχνή επάνοδος του τονικού στην αρμονία, ή στη μελωδία, χρησιμεύει για να βεβαιώσει το χαρακτήρα μιας μελωδίας. Συνεπώς πάνω στον τονικό εκτελείται ο τελικός ρυθμός της μελωδίας. Και υπάρχουν λόγοι να πιστεύουμε ότι οι Αρχαίοι απέδωσαν σε ένα από τους φθόγγους των ογδοάδων αυτών ανάλογο παράγοντα, τουλάχιστον σχετικά με κάποιες σχέσεις προς το δικό μας τονικό. Πράγματι, μόλις η διαδρομή των μελωδιών ξεπερνάει την ογδοάδα, δεν μπορεί πιά να πιάσει την έννοια του Τρόπου (ήχου), χωρίς το φθόγγο, που είναι ο γεννήτορας αυτού του γένους. Κείμενα του Αριστοτέλη και της Σχολής του ουδεμία αμφιβολία αφήνουν σχετικά προς το σημείο αυτό. **Η συμφωνία της οκτάχορδης λύρας, λένε, κανονίζεται επί της Μέσης.** Για κάθε χορδή ο ακριβής τονισμός είναι στο να βρεθεί μαζί με τη Μέση σε ορισμένη σχέση. Γι' αυτό, όταν η Μέση είναι ασύμφωνη, τότε ολόκληρο το όργανο ηχεί παράφωνα. Η Μέση είναι όχι μόνον **η βάση** της αρμονίας, ο δεσμός ανάμεσα στους φθόγγους, αλλά και ο **ηγεμών** τόνος της μελωδίας. Σε κάθε καλά συνθεμένη μελωδία η Μέση συχνά ξανάρχεται. Όταν η μελωδία απομακρύνεται, σπεύδει να ξαναγυρίσει εκεί απ' όπου ξεκίνησε[60].

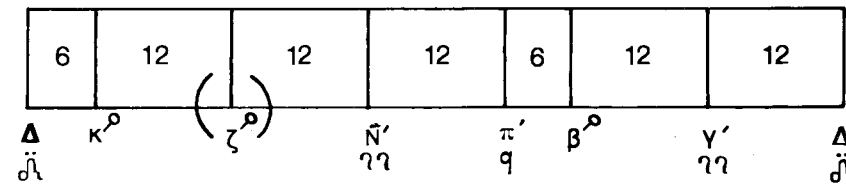
Οι διακρίσεις αυτές, αν και γίνονται γνωστές σε μας σε πολύ γενικές γραμμές, όμως από το κείμενο βγαίνει ότι καθαρά είχαν υπόψει τη Δώρια λύρα, το Δώριο οκτάχορδο, όπου η κεντρική χορδή της λύρας πιάνει την 4η θέση από το βαρύ· δηλαδή είναι ο τόνος που από τότε θεωρείται βέβαιο ότι στις συνηθισμένες μελωδίες στο Δώριο τρόπο, όπως π.χ. με την παρακάτω μορφή, ο πιό ψηλός φθόγγος του κατώτερου τετραχόρδου (**Κε**) είναι εκείνος γύρω από τον οποίο **περιστρέφεται** η μελωδία.

60. Αριστοτ. Προβλ. XIX, 20, 33, 36, Πολιτ. I, 5, Μεταφυσ. IV, 11, 5.



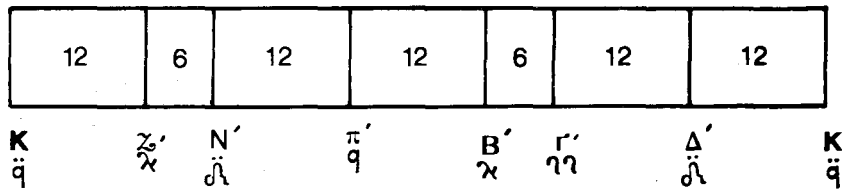
Πιο συγκεκριμένα ο (**Κε**) είναι εκείνος ο φθόγγος που οι σχέσεις με τους άλλους φθόγγους της μελωδίας δίνουν σ' αυτόν τον ιδιαίτερό του χαρακτήρα. Είναι με άλλα λόγια όπως ο τονικός, που είναι η βάση της μελωδίας, δηλαδή διαδραματίζει το μελωδικό πρόσωπο του τονικού, αν όχι το καθαρό αρμονικό του δικού μας τονικού, ως γεννήτορα της ταυτόχρονης[61] συμφωνίας των τριών φθόγγων, που ήταν άγνωστος στην Ελληνική μουσική.

Η ανάλυση των άλλων φθόγγων της Δωρικής μελοποιΐας, κύρια του πρώτου Δελφικού ύμνου, βεβαιώνει ιδιαίτερα το συμπέρασμα αυτό. Εκεί η μελωδική ογδοάδα έχει τον παρακάτω τύπο:



61. Πρέπει να επιμείνουμε στη λέξη **ταυτόχρονος,** γιατί η έννοια της τέλειας συμφωνίας, που κρύβεται κάτω από τη λέξη αυτή, δεν είναι ξένη στην αρχαία ελληνική τέχνη, αν παρατηρήσουμε τη συμφωνία αυτή στα διαδοχικά μελωδικά της στοιχεία. Έτσι στο διατονικό μέρος του α' Δελφικού Ύμνου (τονικός **Νη**), οι μελωδικοί ρυθμοί εκτελούνται στους φθόγγους **Νη, Βου,** ύφεση, **Δι,** δηλαδή επί των τριών φθόγγων της τέλειας συμφωνίας του τονικού.

Περιβάλλει τον κεντρικό φθόγγο (**Νη**) από τη Δώρια μέση, που κάποτε επαναλαμβάνεται και που κάνει να κυματίζει η μελωδία. Απ' αυτό προκύπτει ότι, για να συγκρίνουμε τη Δώρια κλίμακα προς τη νεώτερη, πρέπει να πάρουμε ως σημείο εκκίνησης από την αρχαία ογδοάδα όχι την Πρώτη, αλλά την Τετάρτη. Η Δωρική ογδοάδα επενδύεται τότε στην αναλλοίωτη κλίμακα το παρακάτω σχήμα:



Δηλαδή είναι όπως η δική μας ελάσσων κλίμακα εκ του **Κε (La)**, όπως αυτή εκτελείται σε κατάβαση. Μ' άλλα λόγια, ο αρκτικός φθόγγος της Δώριας ογδοάδας **(Βου)** είναι δεσπόζων και όχι τονικός. Δεν πρέπει να απορήσουμε γιατί οι αρχαίοι στο διάγραμμα της Δώριας ογδοάδας είχαν βάλει τον τονικό στο μέσον, αντί να τον βάλουν σαν επικεφαλίδα σε ένα των άκρων. Έτσι προσαρμόζονται στη μελωδική πραγματικότητα.

Στ' αλήθεια, στη σοβαρή και αισθηματική αρχαία μελωδία, καθώς και σε σοβαρό αριθμό μεγαλυτέρων λαϊκών ασμάτων (βλέπε Πίνακα Δ'), που βρίσκεται στα όρια της ογδοάδας, το μελωδικό σχέδιο κλείνει γύρω από τον τονικό ως κέντρο και έχει ως πόλους το δεσπόζοντα και την παλιλογία (επανάληψη). Το αρχαίο διάγραμμα εξηγεί αυτό ακριβώς το μελωδικό σχήμα. Είναι, για να μιλήσουμε γενικότερα, η πιστή εικόνα του «τέλειου συστήματος» της σύμφωνης οκτάχορδης λύρας, για την εκτέλεση απλής μελωδίας ορισμένου τύπου.

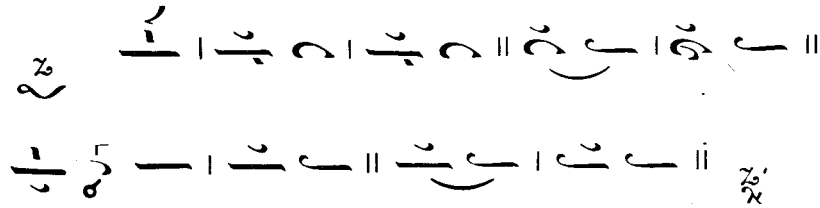
Αν όμως εξετάσουμε βαθύτερα το θέμα του τονικού, αυτό γίνεται πιο σκοτεινό. Η αναλογία μας επιτρέπει να πιστεύουμε:

1) Ότι αυτοί οι Τρόποι δέχονται επίσης ηγεμόνα (κύριο) φθόγγο.
2) Ότι ο ηγεμόνας φθόγγος μπορούσε να βρεθεί όχι στο άκρο, αλλά προς το κέντρο της ογδοάδας.

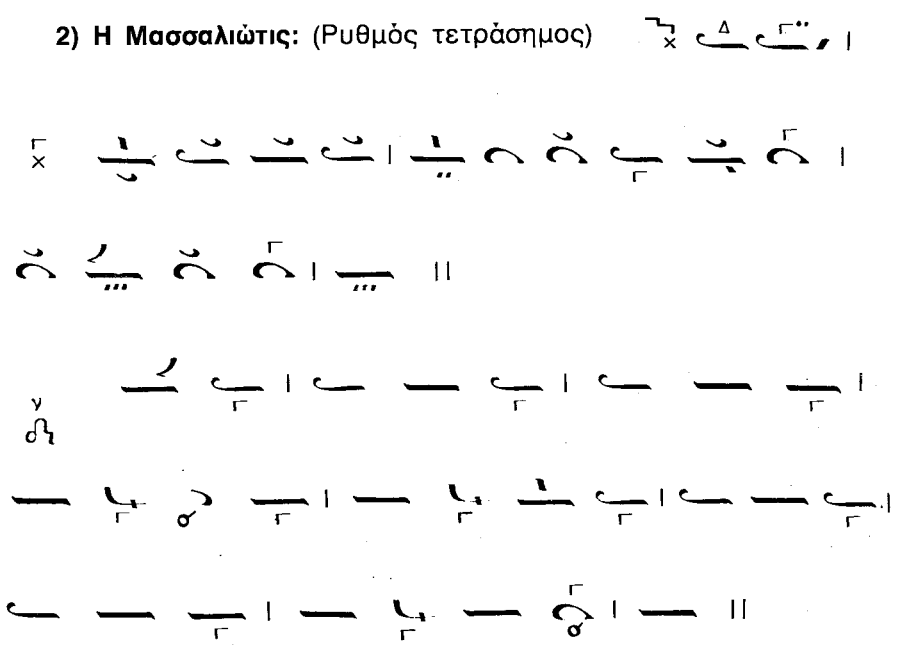
Ο ορισμός όμως αυτός δεν μπορεί να επαρκέσει για την αναζήτηση του φθόγγου,πάνω στον οποίο καταλήγουν οι συνθεμένες μελωδίες σε κάθε Τρόπο. Στ' αλήθεια το θέμα αυτό του «τελικού ρυθμού» θα απασχολούσε τους αρχαίους, το μέρος όμως αυτό της διδασκαλίας τους δεν διατηρήθηκε.

ΠΙΝΑΚΑΣ Δ΄

1) Ἄσμα: il pleut, bergère. (Ρυθμός εξάσημος)



2) Η Μασσαλιώτις: (Ρυθμός τετράσημος)



Μεταξύ των διορισθέντων χαρακτήρων στη μέση, κανένας δεν περιγράφει το προνόμιο το αποκλειστικό στο να τελειώνει η μελωδία. Η νεώτερη αρχή, που απαιτεί ώστε **ο τελικός ρυθμός να τελειώνει επί του τονικού,** εκφράστηκε για πρώτη φορά από τον **Guy d' Arezzo**[62].

Άλλωστε οι περισσότερες από τις αρχαίες μελωδίες που υπάρχουν έχασαν την αποκλειστικότητά τους. Εν τούτοις, φαίνεται ότι μπορούμε, σύμφωνα με τα παραδείγματα που υπάρχουν, να παραδεχθούμε ότι ο «τελικός ρυθμός» γινόταν από προτίμηση στην αρχή της ογδοάδας, ή σε κάποιο από τους δύο κεντρικούς της φθόγγους.

Οι αρχαίοι κριτικοί από το Δάμωνα[63] ακόμη (Ε΄ αιώνα π.Χ.) διαλογίζονταν, ή πιό σωστά παραλογίζονταν, σχετικά με κείνο που αποκαλούν **ήθος των τρόπων,** που σημαίνει **χαρακτήρα εκφραστικό** και **ενέργεια** πάνω στο **ηθικό.** Οι θεωρίες ειπωμένες από το σοφιστή Ιππία πρέπει να γίνουν δεκτές με μεγάλη επιφύλαξη:

Πρώτο, γιατί μας είναι αδύνατο να διακρίνουμε στα χαρακτηριστικά του Μελικού Ήθους την αντίληψη των αρχαίων μουσικών για το Ήθος και την Ενέργεια, πράγμα που οφείλουμε να κάνουμε σε βάρος της ίδιας της υπόστασης της Μελικής Ογδοάδας, και κείνο που προκύπτει πράγματι από το κατά παράδοση ύφος των συνθέσεων, στις οποίες ο Τρόπος ήταν προσδιορισμένος. Έτσι ο Ποντικός Ηρακλείδης μας λέει ότι ο Ιάστιος Τρόπος είχε στην αρχή χαρακτήρα σκληρό, αυστηρό και υπερήφανο, έπειτα γινόταν μαλακός και κραιπαλώδης (κατάλληλος για μέθη). Δεν μας λέει όμως ότι αργότερα η ύπαρξη της Ιαστίου ογδοάδας τροποποιήθηκε.

Δεύτερο, γιατί πολλοί ηθικοί ορισμοί, που έχουμε από τους αρχαίους δεν ανταποκρίνονται στους Τρόπους, που καθ' ολοκληρίαν χάθηκαν κατά την Ελληνική εποχή, ή στους αρχαίους Τρόπους που άλλαξαν όνομα και που η ταυτότητά τους είναι πολύ ή λίγο αβέβαιη, είτε τέλος στους Τρόπους που η Μελική υπόσταση τροποποιήθηκε μεταγενέστερα των Ορισμών (π.χ. Μιξολύδιος).

Χάρη στις παρατηρήσεις αυτές συγκεντρώνω στον επόμενο Πίνακά Ε΄, από περιέργεια, εκείνα που μας διδάσκουν τα κείμενα: α) για το ήθος των διαφόρων Τρόπων, β) για το γένος της μουσικής σύνθεσης, όπου το καθένα απ' αυτά ήταν κανονικά σε χρήση.

---

62. Ας σημειωθεί ότι οι Ευρωπαίοι κάθε μουσική εφεύρεση την αποδίδουν στον Guy d' Arezzo, μοναχό του τάγματος των Βενεδικτίνων της Πομπόζης, που γεννήθηκε στα τέλη του 10ου αιώνα μ.Χ. και πέθανε γύρω στα 1050.

63. **Δάμων** (Ε΄ αι. π.Χ.)· Αθηναίος φιλόσοφος και θεωρητικός, ένας από τους πιο σημαντικούς θεωρητικούς της Μουσικής της προ-αριστοξένειας εποχής. Μαθητής του σοφιστή Πρόδικου και του μουσικού Λαμπροκλή, δάσκαλος στη Μουσική του Δράκοντα και καθώς λέγεται του Περικλή και του Σωκράτη. Τις απόψεις του Δάμωνα για την ηθική αξία της Μουσικής αναφέρει ο Σωκράτης με βαθύ σεβασμό και ο Πλάττων. Στον Αθήναιο εκφράζονται απόψεις του Δάμωνα σχετικά με την εσωτερική σχέση της ψυχής προς τη Μουσική. Επίσης ο Αριστείδης οφείλει πολλά στον Δάμωνα για τη διαμόρφωση των απόψεών του για την παιδευτική αξία της Μουσικής.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ε΄

Όνομα Τρόπου	Ήθος (χαρακτήρας)	Χρήση
Δώριος	Ανδρικός, βαρύς (σοβαρός), μεγαλοπρεπής, πολεμικός και παιδευτικός (Πλουτ. Περί Μουσ. XVI, XVII).	Ύμνοι λειτουργικοί, χορικά και θρήνοι τραγικοί, κιθαρωδία, άσματα συμποσιακά, άσματα ερωτικά.
Υποδώριος[64]	Ευσταθής και μεγαλοπρεπής, αλλά δραστηριότερος του Δωρίου, υπερήφανος και πομπώδης (Αριστοτ. Προβλ. XIX, 48).	Νόμος κιθαρωδικός, λυρ. Απολλώνιος, μονωδίες τραγικές, διθύραμβος.
Μιξολύδιος	Παθητικός (Αριστοτ. Πολιτ. 1340b).	Τραγικοί χοροί, νόμος κιθαρωδικός.
Φρύγιος	Ταραγμένος, ενθουσιαστικός, βακχικός (Αριστοτ. Προβλ. XIX, 48, Αριστοτ. Πολιτ. 1342b).	Αυλός, διθύραμβος, τραγωδία, κιθαρωδία.
Υποφρύγιος[65]	Ανάλογος προς το Φρύγιο, αλλά δραστηριότερος.	Σκόλια[66], αυλητικές, τραγικές μονωδίες, διθύραμβος, κιθαρωδία.
Λύδιος	Θρηνώδης, επικήδειος, κόσμιος και παιδευτικός (Πλουτ. Περί Μουσ. XV).	Λύρ. Απολλώνιος, τραγωδία, Αυλητική.
Υπολύδιος	Ασελγής, χαλαρός, φιλήδονος.	Αυλωδία.

64. Ο Ηρακλείδης ταυτίζει τον Υποδώριο και Αιόλιο.
65. Ταυτόσημος προς το χαλαρό Ιάστιο.
66. Άσματα σκωπτικού ή εγκωμιαστικού χαρακτήρα, που συνόδευαν την οινοποσία στα συμπόσια.

7. Τόνοι και κλίμακες κατά μετάθεση

Σήμερα ακούμε «κατά μετάθεση τόνου ή κλίμακας» το σχετικό ύψος, όπου εκτελείται μελωδία, ή ακριβέστερα το βαθμό της γενικής κλίμακας των φθόγγων, στο οποίο είναι τοποθετημένη η μελική ογδοάδα.

Στην αρχαία μουσική θεωρία η κατάσταση της κλίμακας «εν μεταθέσει» είναι σχεδόν η ίδια με τη σημερινή. Μόνο που οι Έλληνες, οι οποίοι βρίσκονταν πιο κοντά στην απλή πραγματικότητα, παίρνουν ως αντικείμενο μετάθεσης, όχι την αφηρημένη ογδοάδα, αλλά το «τέλειο σύστημα» ολόκληρο, το οποίο στην εποχή για την οποία γίνεται ο λόγος περιλάμβανε όπως είδαμε δύο Υποδώριες ογδοάδες.

Με την υπόθεση ότι ο βαρύτερος ήχος της γενικής κλίμακας των φθόγγων είναι ο **Γα,** διαιρούμε την ογδοάδα **Γα**^{1} – **Γα**^{2} σε ημιτόνια και παίρνουμε κάθε ένα από τους βαθμούς. Έτσι φτιάχνοντας διπλή ογδοάδα, που αναπαράγει τη σειρά των διαστημάτων του «τέλειου συστήματος», επιτυγχάνουμε διαδοχή **δώδεκα (12) κλιμάκων κατά μετάθεση.**

8. Παρασημαντική

Παρασημαντική είναι η επιστήμη, που με γραπτά σημεία εκφράζει τη δύναμη των φωνών. Ο μουσικός αυτός όρος σημάνθηκε για πρώτη φορά από το θεωρητικό της αρχαιότητας Αριστόξενο[67], που με τον τρόπο αυτό έρριξε όλο το βάρος της έννοιας στη λέξη **δύναμις.** Συνεπώς Παρασημαντική είναι η επιστήμη, που επινόησε ιδιαίτερο σύμβολο για κάθε δύναμη, έτσι ώστε να μπορεί να παρασταθεί με συνθηματικά σημεία που να βοηθούν τον εκτελεστή να μελωδήσει ό,τι ακριβώς είχε στο νου του ο συνθέτης. Όποιο βασικό ρόλο παίζει θεμελιακά για τη γλώσσα το Αλφάβητο, τον ίδιο ακριβώς ρόλο παίζει και για τη Μουσική η Παρασημαντική.

Μια από τις πιό σπουδαίες πηγές για τη γνώση της αρχαίας Ελληνικής Παρασημαντικής είναι ο **Αλύπιος,** αρχ. θεωρητικός της μουσικής, ο οποίος στην «Εισαγωγή της Μουσικής» εκθέτει όλα εκείνα που αφορούν την Παρασημαντική. Σήμερα, για το λόγο ότι λείπουν οι πολλές και πλήρεις αρχαίες μουσικές συνθέσεις, είναι εξαιρετικά δύσκολο να σχηματίσουμε την αληθινή εικόνα, τόσο αναφορικά με την πλήρη κατανόηση της αρχαίας Ελληνικής Μουσικής, όσο και για την πρακτική εκτέλεση των αρχαίων μουσικών τεμαχίων.

67. Αριστοξ. Αρμον. 39, 12-25.

Ὅτι η Αλφαβητική των αρχαίων Ελλήνων Παρασημαντική χρησίμεψε ως βάση στη διαμόρφωση της Εκκλησιαστικής μουσικής γραφής των πρώτων Χριστιανικών χρόνων μέχρι του Ζ΄ μ.Χ. αιώνα αποδεικνύεται τόσο από τον Αμβροσιανό ὑμνο **«Te deum te Dominum Confidemur»**, ο οποίος έγινε από τους ιερούς Πατέρας Αμβρόσιο και Αυγουστίνο και είναι παρασημασμένος από αυτήν, όσο και από τον πρό ετών (1926) στην Αίγυπτο ανακαλυφθέντα Ελληνικό πάπυρο του Οξυρύγχου (Γ΄ μ.Χ. αιώνας), που περιέχει ὑμνο στην Αγία Τριάδα **«Ομού πάσαι τε Θεού ....»**, ο οποίος είναι παρασημασμένος όμοια με την αρχαία Ελληνική Παρασημαντική, την Αλφαβητική.

Από τον Ζ΄ όμως αιώνα αρχίζει η περίοδος των συμβολικών αγγιστροειδών σημείων, που εφαρμόζονται στις περικοπές των Αποστόλων και Ευαγγελίων. Το είδος αυτό ήταν εμμελής ανάγνωση, απαγγελία και κατά τον ίδιο σχεδόν τρόπο η Εκκλησία μας από παράδοση μέχρι σήμερα απαγγέλλει τις περικοπές αυτές. Η ακριβής όμως σημασία των εκφωνητικών σημείων δεν είναι γνωστή, γιατί ουδεμία διασώθηκε ερμηνεία τους.

Με το πέρασμα των χρόνων φθάνουμε στη φωτισμένη φυσιογνωμία **Ιωάννου του Δαμασκηνού,** που επινόησε και την αγγιστροειδή συμβολική μουσική γραφή.

Στον καθορισμό όμως των άφωνων σημαδίων πάρα πολύ βοήθησε και ο εξαίρετος **Ιωάννης ο Κουκουζέλης** (ΙΒ΄ αιώνας), που συστηματοποίησε τη μουσική γραφή και με τον τρόπο αυτό απλούστεψε τη μάθηση της μουσικής αυτής.

Έτσι αργότερα μιά συστηματική μελέτη και σύγκριση της πολύ δύσκολης μουσικής στενογραφίας **Δαμασκηνού – Κουκουζέλη** από το μουσικό και μελοποιό ιερέα **Μπαλάσιο** (ΙΖ΄ αιώνας) του έδωσε αφορμή να ερμηνεύσει τη Μουσική χρησιμοποιώντας περισσότερους έμφωνους μουσικούς χαρακτήρες, αντικαθιστώντας έτσι τις άπειρες μουσικές γραμμές που εκτελούνταν με τη μνήμη.

Την ίδια μέθοδο ακολούθησαν ο **Παναγιώτης Χαλάτζογλου** Πρωτοψάλτης (+1748) και ο διάδοχός του **Ιωάννης ο Τραπεζούντιος** Πρωτοψάλτης, που ήκμασε στα μέσα του ΙΗ΄ αιώνα, ο οποίος με προτροπή του **Πατριάρχου Κυρίλλου του Ε΄** (1756) μετέγραψε πιο επεξηγηματικά διάφορα αρχαία μουσουργήματα.

Πιό πλατειά όμως και συστηματικότερη εξήγηση της αρχαίας στενογραφίας έκανε ο εξαίρετος μουσικοδιδάσκαλος **Πέτρος ο Πελοποννήσιος** (+1777), που με τη μελέτη του γραφικού του συστήματος μόνο μπορεί να μυηθεί ο εραστής της μουσικής μας στη γνώση της αρχαίας μουσικής στενογραφίας, παραλληλίζοντας το σύστημα αυτό με τις αρχαιότερες μουσικές γραφές.

Συνοπτικά η Παρασημαντική των Βυζαντινών πέρασε τα παρακάτω στάδια:

α) Την περίοδο (Η΄ αι. – ΙΒ αι.), που επικρατούσε η γραφή **Ιωάννου του Δαμασκηνού.**

β) Την περίοδο (ΙΒ΄ αι. – ΙΖ΄ αι.), που επικρατούσε η γραφή **Ιωάννου του Κουκουζέλη.**

γ) Την περίοδο (ΙΖ΄ αι. – ΙΗ΄ αι.), που επικρατούσε η εξήγηση της γραφής του **Κουκουζέλη,** που έγινε από τον ιερέα **Μπαλάσιο** (Βαλάσιο).

δ) Την περίοδο που επικρατούσε η γραφή **Πέτρου του Πελοποννήσιου,** που απλούστεψε τη γραφή του ιερέα **Μπαλάσιου.**

ε) Τη μεταβατική περίοδο, που επικράτησε η γραφή **Γεωργίου του Κρητός,** που απλούστεψε πιό πολύ ακόμη τη γραφή **Πέτρου του Πελοποννήσιου.**

Συμπερασματικά λοιπόν μπορούμε να πούμε πως το έργο **Πέτρου του Πελοποννήσιου** συμπλήρωσε ο άξιος μαθητής του **Πέτρος ο Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος** (+1808). Αυτούς τους ακολούθησαν **Ιάκωβος** ο Πρωτοψάλτης (+1800), **Γεώργιος** ο Κρής (+1816), **Αντώνιος** ο Λαμπαδάριος (+1828), **Απόστολος Κωνστάλας** ο Χίος (+1840), **Γρηγόριος** Πρωτοψάλτης ο Λευίτης (+1822), **Χουρμούζιος** ο Χαρτοφύλακας (+1840) και **Χρύσανθος** ο Προύσης (+1843), από τους οποίους οι τρείς τελευταίοι εφεύραν το τώρα σε χρήση γραφικό σύστημα της μουσικής μας, που έγινε από το 1818 τελικά δεκτό από τη Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία και ακολουθιέται μέχρι και σήμερα.

Στα νεώτερα χρόνια απο τους δικούς μας, που ασχολήθηκαν με την Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής είναι: **Πέτρος Συμεών ο Αγιοταφίτης** (+1861), **Κυριακός Φιλοξένης** (+1880), **Παναγιώτης Κηλτζανίδης** (+1896), **Γ. Βιολάκης** (+1912) και από τους σύγχρονους ο **Κ. Ψάχος** (+1949).

Από τους ξένους πάλι οι: **Gervert, Willoteau, Petis, J. Thibaut, J. Tillyard, D. Hugues Gaiser, Kiemann, Rebours, Gastoue, M. Merlier, E. Wellesz** και άλλοι.

Το μόνο όμως μέσο για να εξασφαλισθεί η ακριβής και πιστή εξήγηση της πρώτης συμβολικής στενογραφίας, με τις διάφορες κατά καιρούς αναλύσεις που έγιναν στη σημερινή γραφή, είναι ο αναδρομικός παραλληλισμός της εξήγησης των τριών διδασκάλων προς τους ενδιάμεσους σταθμούς των αναλύσεων και με βάση αυτούς προς την αρχαία στενογραφία.

Κάθε άλλη εργασία κατά την πολύ ταπεινή μας γνώμη, που δεν στηρίζεται στην εξέλιξη της πρώτης μουσικής στενογραφίας και τη βαθμιαία της ανάλυση, και τολμηρή είναι και αστήρικτη.

Νέα λοιπόν ώθηση στις Βυζαντινές μουσικές σπουδές έδωσε η μεταρρύθμιση που άρχισε στις αρχές του ΙΘ΄ αιώνα (1814) και της οποίας υπεράξιοι στυλοβάτες και εμπνευστές ήταν, όπως αναφέραμε παραπάνω, οι τρείς επιφανείς μουσικοδιδάσκαλοι και μελοποιοί δηλαδή: **Γρηγόριος** ο Πρωτοψάλτης, **Χουρμούζιος** ο Χαρτοφύλακας και **Χρύσανθος** ο Προύσης.

Αυτό τελικά το νέο μουσικό αναλυτικό σύστημα γραφής της Θεωρίας και Πράξης της Μουσικής μας θα μας απασχολήσει στο Δεύτερο Μέρος του βιβλίου, με βάση και πάλι τα σχετικά βοηθήματα που αναφέρουμε στη Βιβλιογραφία.

ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΩΡΙΑΣ



Η Αρχαία Ελληνική Μουσική
είναι η βάση της καθόλου Μουσικής

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΘΕΩΡΙΑ

Συστηματική ανάλυση της κύριας Θεωρίας της Βυζαντινής Μουσικής

«Μουσική μορφώνει
δίνει αρετή
την ψυχή υψώνει
προς τον Ποιητή»





1. Βυζαντινή Μουσική

Από τις θεμελιώδεις έννοιες που αναφέρονται στην Προθεωρία για τη δομή της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων προκύπτει σαφώς το συμπέρασμα ότι η καταγωγή (ρίζες), προέλευση της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής είναι από την αρχαία Ελληνική μουσική: τετράχορδα, συστήματα, γένη, χρόες, τρόποι (ήχοι). Την τέλεια όμως μορφή της την έλαβε κατά τους Βυζαντινούς χρόνους στο Βυζάντιο γι' αυτό και ονομάστηκε **Βυζαντινή Μουσική.**

Το ήθος, ο χαρακτήρας της Βυζαντινής μελωδίας είναι η **σεμνότητα** και η **μεγαλοπρέπεια,** όπως ακριβώς αρμόζει στον Εκκλησιαστικό χώρο και στην έννοια γενικά της Αγίας Εκκλησίας μας. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο δομής της μελωδίας κινούνται τα διάφορα τροπάρια.

Η Βυζαντινή Μουσική είναι η κατ' εξοχή **γλώσσα της ψυχής,** που μ' αυτήν ο άνθρωπος εκφράζει τις ψυχικές του καταστάσεις και τα συναισθήματά του προς το Δημιουργό.

2. Φθόγγοι

Οι φθόγγοι, που αποτελούν το αλφάβητο της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής και με τους οποίους γίνεται η μουσική της ανάγνωση, είναι **επτά,** οι παρακάτω:

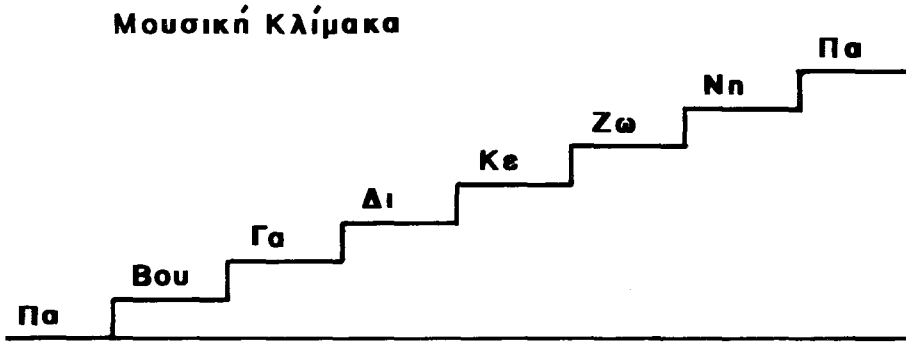
Πα – Βου – Γα – Δι – Κε – Ζω – Νη (εν Αναβάσει)

Πα – Νη – Ζω – Κε – Δι – Γα – Βου (εν Καταβάσει)

Τα ονόματα των φθόγγων προήλθαν από τα επτά πρώτα γράμματα του Ελληνικού αλφαβήτου, τα οποία συμπληρώθηκαν με φωνήεντα και σύμφωνα για να προφέρονται εύκολα και εύηχα, δηλαδή:

π**Α** – **Β**ου – **Γ**α – **Δ**ι – κ**Ε** – **Ζ**ω – ν**Η**

Η διαδοχική σειρά των ανόμοιων φθόγγων, στην οποία ο τελευταίος είναι επανάληψη του πρώτου και διαφέρει μόνον κατά την οξύτητα, ονομάζεται **Μουσική Κλίμακα.**



Η μουσική κλίμακα, δηλαδή η κατά φωνή σκάλα της μουσικής επιστήμης, είναι το θεμέλιο κάθε μουσικής μελωδίας.

3. Χαρακτήρες ποσότητας

Οι χαρακτήρες, με τους οποίους γίνεται η ανάβαση και η κατάβαση είναι **δέκα,** οι παρακάτω:

Ανιόντες:			**Κατιόντες:**			
Ίσον		0	**Απόστροφος**			1
Ολίγον		1	**Υπορροή**		(1+1)	2
Πεταστή		1	**Ελαφρόν**			2
Κεντήματα		1	**Χαμηλή**			4
Κέντημα		2				
Υψηλή		4				

Το Ίσον που ούτε ανεβαίνει, ούτε και κατεβαίνει, αλλά φυλάγει ισότητα και προφέρει με την ίδια τάση τη φωνή του προηγούμενου χαρακτήρα.

Το Ολίγον  ανεβαίνει μιά φωνή έντονα, ζωηρά και χωρισμένα και δέχεται συλλαβή.

Η Πεταστή  ανεβαίνει μια φωνή, αλλά με κάποια οξύτητα, ζωηρότητα (σαν ένα πέταγμα) και μπαίνει πάντα μπρός από κατιόντες χαρακτήρες.

Τα Κεντήματα  ανεβαίνουν μια φωνή ήπια, ελαφρά κάπως, αλλά δεν δέχονται συλλαβή.

Το Κέντημα ανεβαίνει δύο φωνές υπερβατώς και δεν μπαίνει ποτέ απλό, αλλά πάντα σε σύνθεση μαζί με το Ολίγον ή την Πεταστή.

Η Υψηλή ανεβαίνει τέσσερις φωνές υπερβατώς πάντα σε σύνθεση μαζί με το Ολίγον ή την Πεταστή.

Η Απόστροφος κατεβαίνει μια φωνή.

Η Υπορροή κατεβαίνει δύο φωνές συνεχώς (1+1) σαν να τρέχει (να ρέει) η φωνή από το λάρυγγα, χωρίς να δέχεται στο δεύτερό της φθόγγο συλλαβή, εκτός των κρατημάτων.

Το Ελαφρόν κατεβαίνει δύο φωνές υπερβατώς.

Η Χαμηλή κατεβαίνει τέσσερις φωνές υπερβατώς.

4. Συνεχής και υπερβατή ανάβαση ή κατάβαση

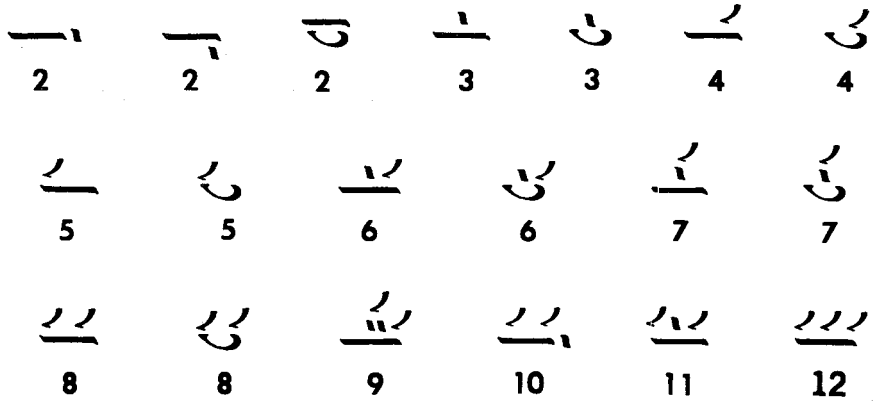
Συνεχής λέγεται η ανάβαση ή η κατάβαση, όπου οι φθόγγοι διαδέχονται ο ένας τον άλλο αμέσως, δηλαδή κατά την τάξη τους, όπως:

Πα, Βου, Γα, Δι ανάβαση συνεχής.
Δι, Γα, Βου, Πα κατάβαση συνεχής.

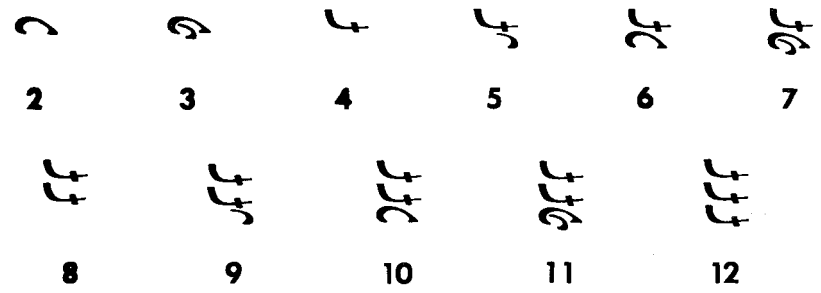
Υπερβατή λέγεται η ανάβαση ή η κατάβαση, όταν οι φθόγγοι διαδέχονται ο ένας τον άλλο όχι αμέσως, αλλά κατά παράλειψη, δηλαδή όταν από την τάξη τους στο μεταξύ σιωπιέται ένας φθόγγος, ή δύο, ή πολλοί και προφέρεται ο τελευταίος μόνο φθόγγος, κατά το διάστημα που θα τύχει, όπως:

Πα – Δι – Πά ανάβαση υπερβατή.
Πά – Κε – Γα – Πα κατάβαση υπερβατή.

ΠΙΝΑΚΑΣ: Υπερβατών Αναβάσεων



ΠΙΝΑΚΑΣ: Υπερβατών Καταβάσεων



Σημείωση: *Οι αριθμοί δείχνουν το σύνολο των φθόγγων της υπερβατής ανάβασης ή κατάβασης.*

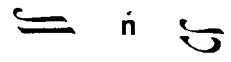
5. Συνεχές Ελαφρόν

Όταν μετά την **Απόστροφο** ακολουθεί **Ελαφρόν** και βρίσκονται μεταξύ τους πολύ κοντά έτσι:  , τότε η Απόστροφος λαβαίνεται σαν να είχε γοργόν και το Ελαφρόν σαν νά 'ταν Απόστροφος, έτσι: 
Αυτή η σύνθεση λέγεται **Συνεχές Ελαφρόν.**

Στο Συνεχές Ελαφρόν η Απόστροφος δεν δέχεται ιδιαίτερη συλλαβή, αλλά συνεχίζει τη συλλαβή του προηγούμενου χαρακτήρα, από τον οποίο και εξαρτιέται. Το Ελαφρόν, που είναι μαζί της ενωμένο, δέχεται ιδιαίτερη συλλαβή και την προφέρει πάντα σε θέση χρόνου, γιατί δεν παίρνει ποτέ γοργόν.

Σημείωση: *Όταν όμως η Απόστροφος βρίσκεται σε απόσταση από το Ελαφρόν έτσι:*  *, τότε δεν σχηματίζεται Συνεχές Ελαφρόν και οι δύο χαρακτήρες έχουν την κανονική τους ενέργεια.*

6. Σύνθεση των χαρακτήρων



Ενεργεί μόνον το Ἴσον, αλλά με κάποια ζωηρότητα, με ἔνταση.



Ενεργεί πρώτα το Ολίγον και ὑστερα τα επ' αυτού Κεντήματα, όπως: 



Ενεργούν πρώτα τα Κεντήματα και έπειτα το Ολίγον, όπως: 



Ενεργούν πρώτα οι υπερβατές αναβάσεις και έπειτα τα Κεντήματα, όπως: 



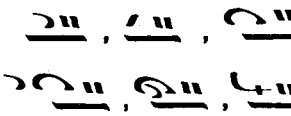
Ενεργεί πρώτα το Ἴσον και έπειτα τα Κεντήματα. Το Ολίγον εδώ χρησιμεύει σαν στήριγμα.



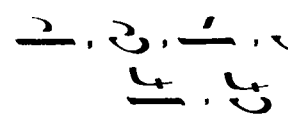
Ενεργεί πρώτα το Ἴσον και έπειτα η Απόστροφος, όπως: 



Ενεργούν και οι δύο Απόστροφοι ανά μία, όπως: 



Σε όλες αυτές τις συνθέσεις ενεργούν πρώτα οι χαρακτήρες κατάβασης και ὑστερα τα Κεντήματα, το Ολίγον χάνει την ενέργειά του και χρησιμεύει μονάχα για να κρατάει πάνω του ενωμένους χαρακτήρες.



Σε όλες τις συνθέσεις αυτές ενεργούν μόνον οι χαρακτήρες της κατάβασης που βρίσκονται πάνω στο Ολίγον ή στην Πεταστή.

7. Ἄχρονες υποστάσεις ἢ τροπικά σημεία

Ἄχρονες υποστάσεις λέγονται τα σημεία με τα οποία γράφεται η ποιότης της μελωδίας, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο πρέπει να γίνεται η εξαγγελία των φθόγγων· είναι οι παρακάτω:

Βαρεία

Ψηφιστόν

Ομαλόν

Αντικένωμα

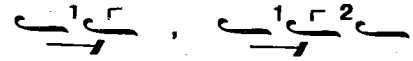
Ἕτερον

Ενδόφωνον

Η **Βαρεία** μπαίνει μπρός απ' όλους τους χαρακτήρες, εκτός των Κεντημάτων, του Συνεχοῦς Ελαφρού και της Υπορροής, και δίνει στον χαρακτήρα, πριν από τον οποίο μπαίνει, ζωηρότητα, όπως:

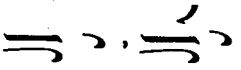
Το **Ψηφιστόν** μπαίνει κάτω απ' όλους τους χαρακτήρες, εκτός των Κεντημάτων, και δίνει στον χαρακτήρα, κάτω από τον οποίο μπαίνει, τονισμό, όπως:

Το **Ομαλόν** μπαίνει κάτω από ίσους χαρακτήρες. Αν μπει κάτω από δύο ίσους χαρακτήρες, δίνει ένα κυματισμό της φωνής ανάμεσα στον πρώτο και δεύτερο· αν πάλι μπει κάτω από τρεις ίσους χαρακτήρες, τότε δίνει δύο κυματισμούς, τον ένα μεταξύ του πρώτου και δεύτερου και τον άλλο μεταξύ του δεύτερου και τρίτου χαρακτήρα, όπως:



Σημείωση: *Στα χειρόγραφα του* **Νηλέως Καμαράδου** *συναντούμε το διπλό Ομαλόν,* , *που μπαίνει κάτω από τρεις ίσους χαρακτήρες και δίνει διπλό κυμάτισμα, έτσι:*

Το **Αντικένωμα** μπαίνει κάτω από το Ολίγον, το οποίο Ολίγον μπορεί να είναι απλό ή σύνθετο, και δίνει σ' αυτό ελαφρό κυματισμό· πάντα ακολουθείται από κατιόντα χαρακτήρα, όπως:

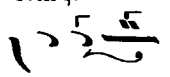


Μαζί με απλή μπαίνει κάτω απ' όλους τους χαρακτήρες, πλην των Κεντημάτων, ακολουθεί πάντα η Απόστροφος με γοργόν, έτσι: , και η φωνή προφέρεται σαν νά 'ναι κρεμασμένη και αχώριστη, όπως:



Το **Έτερον** , όταν μπαίνει κάτω από δύο ίσους χαρακτήρες, δίνει ελαφρό λαρυγγισμό, όπως: ή

όταν μπαίνει ανάμεσα σε δύο άνισους, απλά τους συνδέει, όπως:



Το **Ενδόφωνον** μπαίνει κάτω από τους χαρακτήρες και προφέρεται με κλειστό το στόμα από τη μύτη, όπως: ή

Αν ο χαρακτήρας που φέρει το Ενδόφωνον έχει και χρονικό σημείο, το Ενδόφωνον ενεργεί και σ' αυτό, ώστε όλοι οι χρόνοι του χαρακτήρα να απαγγελθούν από τη μύτη, όπως: ή

Το Ενδόφωνον σπανιώτατα χρησιμοποιείται· κύρια συναντάται στα κρατήματα των παλιών Διδασκάλων.

8. Έγχρονες υποστάσεις ή χρονικά σημεία

Έγχρονες υποστάσεις λέγονται τα σημεία με τα οποία γράφεται η ταχύτητα και η βραδύτητα της εξαγγελίας των φθόγγων, και είναι τα παρακάτω:

το κλάσμα	⌣			
η απλή	▪	**το γοργόν**	⌐	
η διπλή	▪▪	**το δίγοργον**	⌐⌐	
η τριπλή	▪▪▪	**το τρίγοργον**	⌐⌐⌐	κλπ.
το αργόν	¬	**ο σταυρός**	+	
το ημίαργον	⌙	**η σιωπή**		
το δίαργον	¬¬			

9. Γενικά περί χρόνων

Ελάχιστος χρόνος ονομάζεται ο άτομος για μας, αλλά και πρώτος καταληπτός στην αίσθηση, ο οποίος θεωρείται και αμερής (αδιαίρετος)· από τους παλιούς ονομαζόταν και βραχύς και σημειωνόταν με το **U.** Σύνθετος χρόνος λέγεται αυτός που μπορεί να διαιρεθεί. Από τους σύνθετους χρόνους, άλλος είναι διπλάσιος του ελαχίστου, λέγεται και μακρός και σημειωνόταν με την —, άλλος τριπλάσιος και άλλος τετραπλάσιος, γιατί ο ρυθμικός χρόνος προχωρεί μέχρι τετράδος.

Από τους χρόνους, άλλοι ονομάζονται **στρογγύλοι,** όσοι τρέχουν περισσότερο απ' όσο πρέπει, άλλοι **περίπλεω,** όσοι κάνουν τη βραδύτητα περισσότερο διά μέσου φθόγγων σύνθετων. Όλοι οι χρόνοι διακρίνονται σε **έρρυθμους, άρρυθμους** και **ρυθμοειδείς.**

Έρρυθμοι λέγονται όσοι σώζουν μιά τάξη μεταξύ τους, **άρρυθμοι** οι τελείως άτακτοι, **ρυθμοειδείς,** τέλος, οι μεταξύ αυτών, αυτοί δηλαδή που μετέχουν μερικά στην τάξη των ερρύθμων και μερικά στην ταραχή των αρρύθμων.

Μετρώνται οι χρόνοι με τη **θέση** και την **άρση.** Και όταν ο ελάχιστος χρόνος είναι στη θέση, δηλώνεται με το **Ο,** όταν πάλι είναι στην άρση με το **Ι.** Για τη θέση, κτυπούμε το δεξί χέρι πάνω στο γόνατο, για την άρση πάλι σηκώνουμε το χέρι προς τα πάνω.

Ο **ελάχιστος χρόνος** έχει το σημείο του άστικτο **Ο, Ι,** ο **διπλάσιος** στίζεται με την απλή **Ȯ, İ,** ο **τριπλάσιος** στίζεται με τη διπλή **Ö, Ï,** και ο **τετραπλάσιος** με την τριπλή **Ȯ, İ,** έτσι γίνεται φανερή η μακρότητα οποιουδήποτε χρόνου.

Λόγος (αναλογία) είναι η σχέση δύο ανόμοιων μεγεθών[1] μεταξύ τους. Τρείς λοιπόν λόγοι υπάρχουν στους ρυθμικούς χρόνους, ο **ίσος,** ο **διπλάσιος** και ο **ημιόλιος**[2].

Και ο ένας χρόνος σε σύγκριση προς τον εαυτό του γεννάει το λόγο της ισότητας **Ο, Ι** . Εδώ η θέση συγκρινόμενη με την άρση δείχνει ισότητα του χρόνου.

Οι δύο χρόνοι συγκρινόμενοι προς τον ένα γεννούν το διπλάσιο λόγο **Ο Ο Ι** . Εδώ οι δύο θέσεις συγκρινόμενες με την άρση φαίνονται ότι έχουν το διπλάσιο χρόνο.

Οι τρείς χρόνοι συγκρινόμενοι προς τους δύο γεννούν τον ημιόλιον λόγον **Ο Ο Ο Ι Ι.**

---

1. *Μεγέθη εδώ είναι τα χρονικά μήκη της άρσης και της θέσης· έτσι συνίσταται και η ανομοιότης του ίσου λόγου.*
2. *Προσθέτουν μερικοί και τον* **επίτριτο** λόγο (επτάσημο), που γίνεται όταν συγκρίνεται ο τρία προς τον τέσσερα **Ö, Ï** .

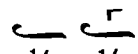
10. Χρόνος

Χρόνος λέγεται η σταθερή και εύτακτη κίνηση του χεριού με άρσεις και θέσεις αναφορικά με την εξαγγελία των φθόγγων. Κάθε χαρακτήρας έχει αξία μιας χρονικής μονάδας, δηλαδή ενός χρόνου (μιας θέσης και μιας άρσης).

Γοργόν: ⌐

Όταν πρόκειται να ξοδέψουμε σε δύο χαρακτήρες ένα χρόνο, τότε βάζουμε στο δεύτερο χαρακτήρα το **Γοργόν** οπότε ο πρώτος χάνει το μισό της χρονικής του αξίας (την άρση) που παίρνει ο δεύτερος έγγοργος χαρακτήρας, όπως:

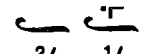
Θέση Άρση



1/2 1/2
πα πα

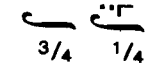
Γοργόν παρεστιγμένον:

Όταν μπει αριστερά του γοργού απλή, τότε ο χρόνος διαιρείται σε τρία (3), ο πρώτος χαρακτήρας παίρνει τα δύο τρίτα (2/3) του χρόνου και ο δεύτερος τον εν τρίτον (1/3), όπως:



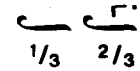
2/3 1/3
πα-α πα

Όταν πάλι μπει διπλή, τότε ο χρόνος διαιρείται σε τέσσερα (4), ο πρώτος παίρνει τα τρία τέταρτα (3/4) και ο δεύτερος το εν τέταρτο (1/4), όπως:



3/4 1/4
πα-α-α πα

Όταν μπει η απλή στα δεξιά του γοργού, τότε ο πρώτος παίρνει το εν τρίτον (1/3) και ο δεύτερος τα δύο τρίτα (2/3), όπως:



1/3 2/3
πα πα-α

Όταν μπει η διπλή στα δεξιά του γοργού, τότε ο πρώτος παίρνει το εν τέταρτον (1/4) και ο δεύτερος τα τρία τέταρτα (3/4), όπως:



1/4 3/4
πα πα-α-α

Δίγοργον: ⌐

Όταν πρόκειται να ξοδέψουμε σε τρεις χαρακτήρες ένα χρόνο, τότε βάζουμε **το Δίγοργον** στο δεύτερο χαρακτήρα, οπότε ο χρόνος διαιρείται σε τρία (3) και παίρνει ο καθένας από τους χαρακτήρες από ένα τρίτο (1/3), όπως:



1/3 1/3 1/3
να να να

Δίγοργον παρεστιγμένον:

Όταν μπει απλή αριστερά του δίγοργου, τότε ο χρόνος διαιρείται σε τέσσερα (4), ο πρώτος χαρακτήρας παίρνει τα δύο τέταρτα (2/4), οι άλλοι δύο από ένα τέταρτο (1/4), όπως:



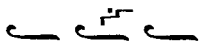
2/4 1/4 1/4
να-α να να

Όταν μπει δεξιά του δίγοργου, τότε ο πρώτος και ο δεύτερος παίρνουν από ένα τέταρτο (1/4) και ο τρίτος τα δύο τέταρτα (2/4), όπως:



1/4 1/4 2/4
να να να-α

Όταν μπει πάνω από το πρώτο γοργόν, τότε ο πρώτος και ο τρίτος παίρνουν από ένα τέταρτο (1/4) και ο μεσαίος παίρνει τα δύο τέταρτα (2/4), όπως:



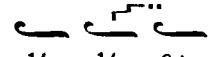
1/4 2/4 1/4
να να-α να

Όταν μπει διπλή στα αριστερά του δίγοργου, τότε ο χρόνος διαιρείται σε πέντε (5), ο πρώτος παίρνει τα τρία πέμπτα (3/5), ο δεύτερος και ο τρίτος από ένα πέμπτο (1/5), όπως:



3/5 1/5 1/5
να-α-α να να

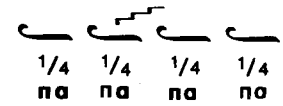
Όταν μπει η διπλή στα δεξιά του δίγοργου, τότε παίρνει ο πρώτος και ο δεύτερος από ένα πέμπτο (1/5) και ο τελευταίος τα τρία πέμπτα (3/5), όπως:



1/5 1/5 3/5
να να να-α-α

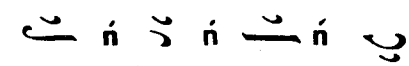
Τρίγοργον:

Όταν πρόκειται να ξοδέψουμε σε τέσσερις χαρακτήρες ένα χρόνο, τότε βάζουμε το **Τρίγοργον,** οπότε ο χρόνος διαιρείται σε τέσσερα (4), ο καθένας από τους χαρακτήρες παίρνει από ένα τέταρτο (1/4), όπως:



Το Κλάσμα

Όταν πρόκειται να δαπανήσουμε σ' ένα χαρακτήρα δύο χρόνους, τότε βάζουμε το κλάσμα που έχει αξία μιας χρονικής μονάδας, όπως:



Η Απλή . έχει αξία μιας χρονικής μονάδας και μπαίνει κάτω από την Απόστροφο στις καταλήξεις, έτσι: ή μαζί με γοργόν στην Απόστροφο, έτσι: ή κάτω από την Υπορροή, έτσι: , και ενεργεί στον δεύτερο φθόγγο της υπορροής.

Η Διπλή .. έχει αξία δύο χρονικών μονάδων και μπαίνει κάτω απ' όλους τους χαρακτήρες, εκτός από την Πεταστή και τα Κεντήματα, όπως:

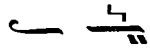
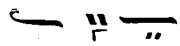
κ.λ.π.

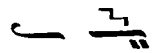
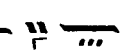
Η Τριπλή ... έχει αξία τριών χρονικών μονάδων, όπως:

κ.λ.π.

Το Αργόν έχει διπλή ενέργεια, δηλαδή της ταχύτητας και της παράτασης κατά ένα χρόνο, δηλαδή, αφού παίρνει στην άρση τον προηγούμενο χαρακτήρα, που είναι πάντα τα Κεντήματα, παρατείνει κατά ένα χρόνο το χαρακτήρα πάνω στον οποίο μπαίνει και που είναι πάντα το Ολίγον, όπως: αντί έτσι:

δηλαδή έχει την ενέργεια και του γοργού και του κλάσματος.

Το Ημίαργον παρατείνει επί δύο χρόνους το Ολίγον πάνω στο οποίο μπαίνει, δηλαδή έχει την ενέργεια και του γοργού και της διπλής, όπως:  αντί: 

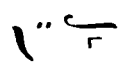
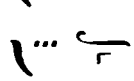
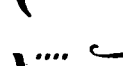
Το Δίαργον παρατείνει για τρεις χρόνους το Ολίγον πάνω στο οποίο μπαίνει, όπως:  αντί: 

Ο Σταυρός + είναι το σημείο με το οποίο διακόπτεται η φωνή και αμέσως εξαγγέλλεται ο φθόγγος του επόμενου χαρακτήρα.

Η Σιωπή είναι το σημείο με το οποίο γράφονται οι κενοί χρόνοι.

Κενός χρόνος λέγεται το χρονικό διάστημα που λειτουργεί βέβαια η χειρονομία, παύει όμως παράλληλα το μέλος που εξαγγέλλεται.

ΠΙΝΑΚΑΣ: Διάρκειας των κενών χρόνων

	Σιωπή ενός τετάρτου του χρόνου.
	Σιωπή δύο τρίτων του χρόνου.
	Σιωπή ενός τρίτου του χρόνου.
	Σιωπή τριών τετάρτων του χρόνου.
	Σιωπή μισού χρόνου.
	Σιωπή ενός χρόνου.
	Σιωπή ενός και μισού χρόνου.
	Σιωπή δύο χρόνων.
	Σιωπή δύο και μισού χρόνων.
	Σιωπή τριών χρόνων.
	Σιωπή τριών και μισού χρόνου.
	Σιωπή τεσσάρων χρόνων.

11. Χρονική αγωγή

Ο κανονισμός της βραδύτητας ή της ταχύτητας του χρόνου κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης κάποιου μέλους, ή κάποιου μέρους μουσικής γραμμής, καλείται **χρονική αγωγή.**
Τα καθορισμένα σημεία με τα οποία σημειώνεται αυτή, είναι τα παρακάτω:

 Χρόνος **Αργός, Μέτριος**

 Χρόνος **Δίαργος, Βραδύς**

 Χρόνος **Τρίαργος, Βραδύτατος**

 Χρόνος **Γοργός, Ταχύς**

 Χρόνος **Δίγοργος, Ταχύτατος**

 Χρόνος **Αργοσύντομος,** δηλαδή μεταξύ **Αργού** και **Γοργού**

12. Ρυθμός

Ρυθμός είναι ένα σύστημα χρόνων συνυφισταμένων κατά κάποια τάξη. Σύμφωνα με τη γνώμη του Λεώφαντου, ρυθμός είναι μια σύνθεση χρόνων συγκρινομένων με τους εαυτούς τους με γνώμονα την αναλογία και συμμετρία: «ρυθμός έστί χρόνων σύνθεσις κατ' ἀναλογίαν τε καί συμμετρίαν πρός ἑαυτούς θεωρουμένων». Σύμφωνα πάλι με τη γνώμη Ιωάννου του Αλεξανδρέα, ρυθμός είναι έκταση χρόνου για περισσότερα ή λιγότερα και η συμμετρία τους: «χρόνου ἔκτασις ἐπί πλεῖον ἤ ἔλαττον καί συμμετρία τούτων».

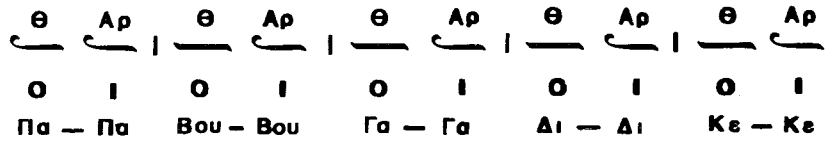
Χαρακτηρίζεται ο ρυθμός κατά το ταχύ και βραδύ, και υπάρχουν σ' αυτόν: **θέση, άρση, ψόφος** και **ηρεμία.**

Θέση είναι η φορά σώματος πρός τα κάτω, **άρση** είναι η φορά του σώματος προς τα πάνω, **ψόφος** η πληγή (κτύπημα) του σώματος και **ηρεμία** η στάση του.

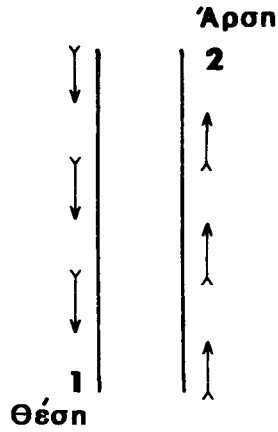
13. Ρυθμικοί Πόδες

Ρυθμικοί πόδες λέγονται οι διαιρέσεις του όλου ρυθμού της μελωδίας που χωρίζονται με κάθετες γραμμές.

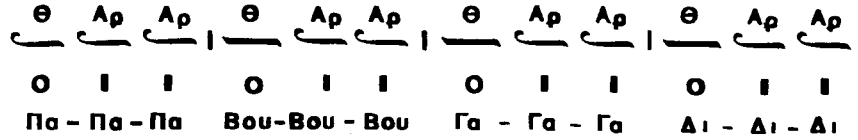
Ο ελάχιστος των ρυθμικών ποδών είναι ο **Δίσημος**, ή μέτρον δύο χρόνων: Παίρνουμε δύο ακεραίους χαρακτήρες και κρούομε τον πρώτο στη θέση, το δεύτερο στην άρση, και έτσι σχηματίζουμε το δίσημο ρυθμικό πόδα, όπως:



Σχήμα δίσημης κρούσης

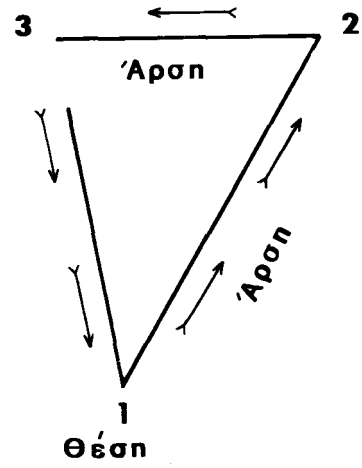


Παίρνουμε τρεις χαρακτήρες ακέραιους και σχηματίζουμε τον **Τρίσημο** ρυθμικό πόδα, ή μέτρον τριών χρόνων, όπως:

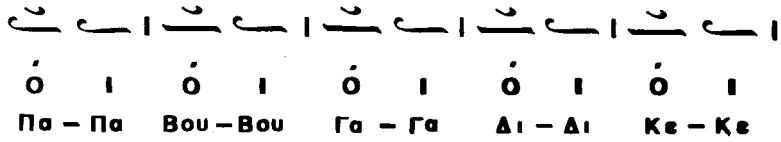


Ο ρυθμικός πους (πόδι), που προέρχεται από τρεις βραχείς χρόνους, λέγεται τρίβραχυς, και κρούεται ως εξής: στην αρχή κρούομε το χέρι από πάνω προς τα κάτω για τη θέση, ύστερα δεξιά προς τα πάνω για την πρώτη άρση και τελευταία αριστερά οριζόντια για τη δεύτερη άρση.

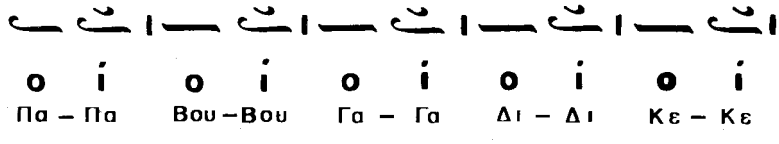
Σχήμα τρίσημης κρούσης



Όταν κρούσουμε μακρά θέση και βραχεία άρση, δηλαδή θέση δίσημη και άρση μονόσημη, σχηματίζουμε τον τρίσημο ρυθμικό πόδα, που λέγεται **τροχαίος,** όπως:

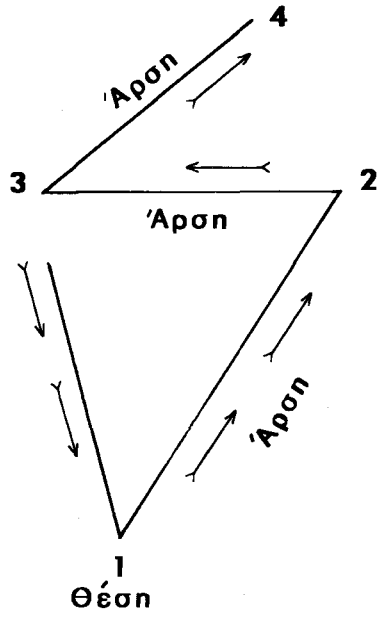


Όταν κρούσουμε θέση βραχεία, άρση μακρά, τότε σχηματίζουμε τον τρίσημο ρυθμικό πόδα, που ονομάζεται **Ίαμβος,** όπως:

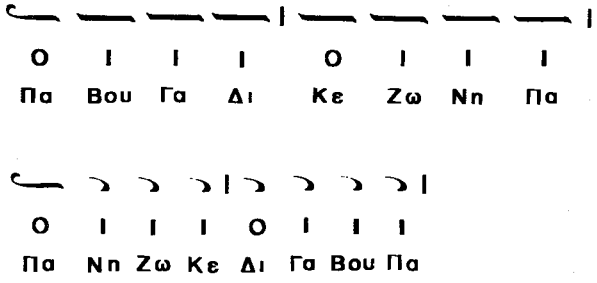


Παίρνουμε τέσσερις ακέραιους χαρακτήρες, τον πρώτο κρούομε στη θέση, το δεύτερο δεξιά πάνω στην άρση, τον τρίτο αριστερά οριζόντια και τον τέταρτο πάνω προς τα δεξιά και έτσι σχηματίζουμε τον **Τετράσημο** ρυθμικό πόδα, ή μέτρο τεσσάρων χρόνων, όπως φαίνεται παρακάτω:

Σχήμα τετράσημης κρούσης

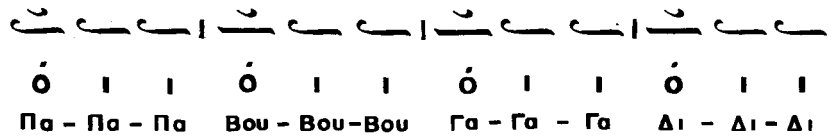


Κλίμακα σε τετράσημο

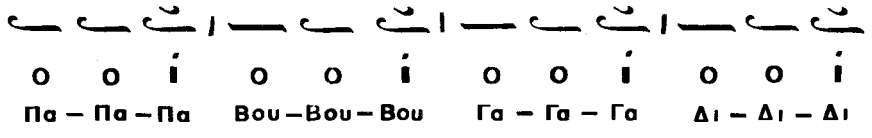


Ο ρυθμικός αυτός που λέγεται διπλός προκελευσματικός, ενώ ο δίσημος ρυθμικός που λέγεται απλός προκελευσματικός.

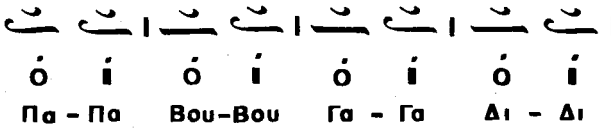
Όταν κρούσουμε θέση μακρά και δύο άρσεις βραχείες, τότε σχηματίζουμε τον τετράσημο ρυθμικό πόδα, που ονομάζεται **Δάκτυλος,** όπως:



Όταν κρούσουμε δύο θέσεις βραχείες και άρση μακρά, σχηματίζουμε τον **Ανάπαιστο,** όπως:



Όταν κρούσουμε θέση μακρά και άρση μακρά, σχηματίζουμε το **Σπονδείον,** όπως:

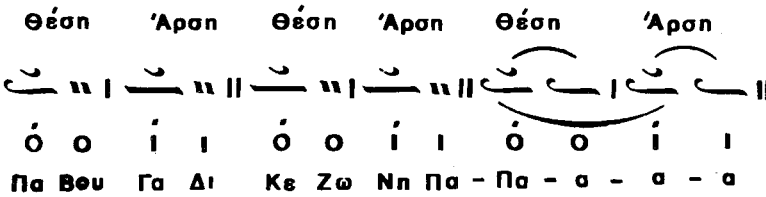


Όταν πάρουμε πέντε ακέραιους χαρακτήρες και κρούσουμε θέση τρίσημη, άρση δίσημη, τότε σχηματίζουμε τον **πεντάσημο** ρυθμικό πόδα. Αν κρούσουμε θέση μακρά και τρεις άρσεις βραχείες, τότε σχηματίζουμε τον ρυθμικό πόδα, που ονομάζεται **Παίωνας.** Και αν η μακρά θέση τύχει πρώτη, τότε λέγεται **Παίων ο πρώτος,** αν δεύτερη **Παίων ο δεύτερος,** αν τρίτη **Παίων ο τρίτος** και αν τέταρτη **Παίων ο τέταρτος.**

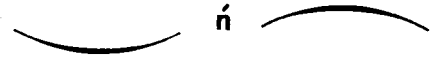
Σύνθετοι ρυθμικοί πόδες:

Εκτός των **ασύνθετων** ρυθμικών ποδών, υπάρχουν και οι **σύνθετοι,** που φθάνουν μέχρι **Εικοσιπεντασήμου,** είναι οι παρακάτω:

Ο Εξάσημος διτρόχαιος, που αποτελείται από δύο τροχαίους, στον οποίο κρούομε θέση τρίσημη και άρση τρίσημη, δηλαδή παίρνουμε τους τρεις πρώτους ακέραιους στη θέση και τους τρεις άλλους στην άρση, όπως:

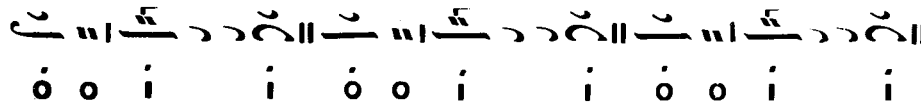


Σημείωση: *Οι κάθετες γραμμές, με τις οποίες χωρίζονται οι ρυθμικοί πόδες, λέγονται* **διαστολές.** *Στους ασύνθετους πόδες η διαστολή είναι απλή, στους σύνθετους διπλή. Το σημείο, πάλι, που ενώνει τους ρυθμικούς πόδες ίσων χαρακτήρων και τις θέσεις των ρυθμικών ποδών με τις άρσεις λέγεται* **υφέν.**

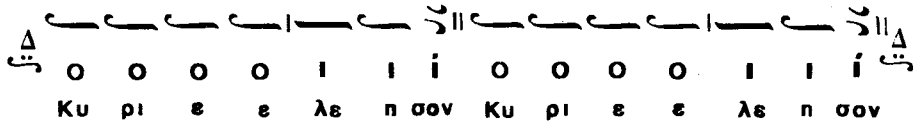


Ο Εξάσημος Ιωνικός, που σχηματίζεται από τετράσημη θέση και δίσημη άρση ονομάζεται **εξάσημος από μείζονα,** όταν όμως σχηματισθεί από δίσημη θέση και τετράσημη άρση, τότε λέγεται **εξάσημος απ' ελάσσονα.**

Ο Επτάσημος, που λέγεται επίτριτος, σ' αυτόν τον πόδα κρούομε θέση τρίσημη και άρση τετράσημη, όπως:



Ο Οκτάσημος ρυθμικός πους (πόδι) που σχηματίζεται από θέση τετράσημη και άρση τετράσημη, δηλαδή παίρνουμε τους πρώτους τέσσερις φθόγγους στη θέση και τους άλλους τέσσερις στην άρση, όπως:





Ο Δεκάσημος, που αποτελείται από πεντάσημη θέση και πεντάσημη άρση, ή από εξάσημη θέση και τετράσημη άρση και τανάπαλιν (αντίθετα, αντίστροφα).

Ο Δωδεκάσημος, που έχει θέση οκτάσημη και άρση τετράσημη, ή θέση τετράσημη και άρση οκτάσημη.

Ο Πεντεκαιδεκάσημος, που αποτελείται από τρεις πεντάσημους (Δεκάσημης θέσης, και Πεντάσημης άρσης).

Ο Δεκαοκτάσημος, που αποτελείται από δωδεκάσημη θέση και εξάσημη άρση.

Ο Εικοσάσημος, που αποτελείται από δεκάσημη θέση και δεκάσημη άρση.

Ο Εικοσιπεντάσημος, που αποτελείται από δεκαπεντάσημη θέση και δεκάσημη άρση.

Εκτός από τους παραπάνω σύνθετους ρυθμικούς πόδες υπάρχουν και ο **Εννεάσημος,** που αποτελείται από τρεις τρίσημους, ή από εξάσημη θέση και τρίσημη άρση, και ο **Δεκαεξάσημος,** που αποτελείται από οκτάσημη θέση και οκτάσημη άρση.

14. Ρυθμικά Γένη

Τα γένη του ρυθμού είναι τρία.
α) **Το Δακτυλικό,** β) **Το Ιαμβικό,** γ) **Το Παιωνικό**

α) Δακτυλικό γένος

Το **Δακτυλικό γένος** έχει λόγο **ίσο** της θέσης προς την άρση, υπάγονται σ' αυτό οι παρακάτω ρυθμικοί πόδες:

Ο Δίσημος, που έχει λόγο 1 προς 1, δηλαδή μονόσημη θέση και μονόσημη άρση.

Ο Τετράσημος, που έχει λόγο 2 προς 2, δηλαδή δίσημη θέση και δίσημη άρση.

Ο Εξάσημος διτρόχαιος, που έχει λόγο 3 προς 3, δηλαδή τρίσημη θέση και τρίσημη άρση, και επειδή υπάγεται στο ίσο γένος, λέγεται Δακτυλικός.

Ο Οκτάσημος, που έχει λόγο 4 προς 4, δηλαδή τετράσημη θέση και τετράσημη άρση.

Ο Δεκάσημος, που αποτελείται από δύο πεντάσημους και έχει λόγο 5 προς 5.

Ο Δωδεκάσημος, που αποτελείται από δύο εξάσημους και έχει λόγο 6 προς 6.

Ο Εικοσάσημος, που έχει λόγο 10 προς 10.

β) Ιαμβικό γένος

Το **Ιαμβικό γένος** έχει λόγο **διπλάσιο,** δηλαδή η θέση είναι διπλάσια της άρσης, ή η άρση διπλάσια της θέσης 2 προς 1, ή 1 προς 2.

Στο **διπλάσιο** ή **Ιαμβικό** γένος υπάγονται οι παρακάτω ρυθμικοί πόδες:

Ο Τρίσημος, που έχει λόγο 2 προς 1, δηλαδή δίσημη θέση και μονόσημη άρση, ή μονόσημη θέση και δίσημη άρση, 1 προς 2.

Ο Εξάσημος Ιωνικός, που αποτελείται από τετράσημη θέση και δίσημη άρση, και έχει λόγο 4 προς 2 ή 2 προς 4.

Ο Δωδεκάσημος, που αποτελείται από οκτάσημη θέση και τετράσημη άρση και έχει λόγο 8 προς 4.

Ο Δεκαπεντάσημος, που έχει λόγο διπλάσιο, όπως 10 προς 5.

Ο Δεκαοκτάσημος, που έχει λόγο διπλάσιο, όπως 12 προς 6.

γ) Παιωνικό γένος

Τέλος το **Παιωνικό γένος** έχει λόγο **ημιόλιο,** δηλαδή 1 1/2 προς 1, δηλαδή η θέση είναι ημιολία της άρσης, ή η άρση ημιολία της θέσης, δηλαδή 3 με 2, ή 2 με 3.

Στο Παιωνικό γένος υπάγονται οι παρακάτω ρυθμικοί πόδες:

Ο Πεντάσημος ρυθμικός πους, που έχει λόγο 3 προς 2, ή 2 προς 3.

Ο Δεκάσημος, που αποτελείται από εξάσημη θέση και τετράσημη άρση, και έχει λόγο 6 προς 4 ή 4 προς 6.

Ο Πεντεκαιεικοσάσημος, που έχει λόγο 15 προς 10 ή 10 προς 15 (δηλαδή 3 με 2).

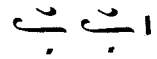
Το σημείο με το οποίο γνωρίζεται η θέση είναι το **Ο**, το σημείο από το οποίο γνωρίζεται η άρση είναι το **Ι**.

Τα παραπάνω σημεία δείχνουν την κρούση του δίσημου, δηλαδή βραχεία θέση και βραχεία άρση, έτσι: ⏑ ⏑
Ο Ι

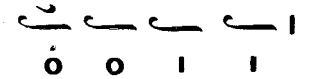
Το μακρό γνωρίζεται με την προσθήκη απλής ή και διπλής επί των θέσεων και άρσεων, ανάλογα με την πλοκή των ρυθμικών ποδών.

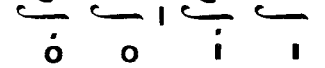
ΠΙΝΑΚΑΣ ΡΥΘΜΩΝ

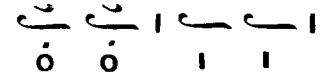
Ρυθμός δίσημος	**ΟΙ**	= ⏑ ⏑ Ι Ο Ι
Ρυθμός τρίσημος	**ΟΙΙ**	= ⏑ ⏑ ⏑ Ι Ο Ι Ι
Ρυθμός τρίσημος τροχαίος	**Ȯ Ι**	= ◡ ⏑ Ι Ȯ Ι
Ρυθμός τρίσημος Ιαμβ.	**ΟΙ̇**	= ⏑ ◡ Ι Ο Ί
Ρυθμός τετράσημος	**ΟΟΙΙ**	= ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Ι Ο Ο Ι Ι
Ρυθμός τετράσημος δακτ.	**Ȯ ΙΙ**	= ◡ ⏑ ⏑ Ι Ȯ Ι Ι
Ρυθμός τετράσημος αναπ.	**ΟΟΙ̇**	= ⏑ ⏑ ◡ Ι Ο Ο Ί

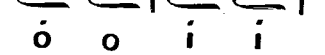
Ρυθμός τετράσημος σπονδ. ȯi = 

Ρυθμός πεντάσημος ooo-ii = 

Ρυθμός πεντάσημος παίων α΄ ȯo-ii = 

Ρυθμός εξάσημος διτροχ. ȯo-i̇i = 

Ρυθμός εξάσημος Ιωνικός ȯȯ-ii = 

Ρυθμός επτάσημος ȯo-i̇ï = 

Ρυθμός οκτάσημος ȯȯ-ïï = 

Τα παραπάνω σημεία, με τα οποία γνωρίζονται οι θέσεις και οι άρσεις και το μακρό και βραχύ τους, μπαίνουν επικεφαλής του μελωδήματος, που η πλοκή από την αρχή μέχρι το τέλος ακολουθεί τον επί κεφαλής ρυθμό που καθορίστηκε.

15. Συμφωνίες

Συμφωνία είναι κράση δύο φθόγγων που διαφέρουν κατά την οξύτητα και βαρύτητα. Οι συμφωνίες είναι τέσσερις:

η διά **Τριών,** ή Τρίχορδον ή Διφωνία.
η διά **Τεσσάρων,** ή Τετράχορδον ή Τριφωνία.
η διά **Πέντε,** ή Πεντάχορδον ή Τετραφωνία.
η διά **Οκτώ,** ή Οκτάχορδον ή Επταφωνία.

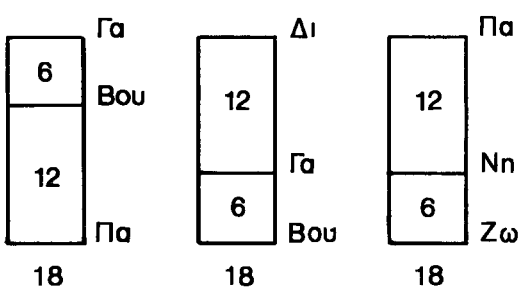
Οι διά **Τριών** συμφωνίες διαιρούνται σε δύο, σε **μείζονες** και **ελάσσονες.**

Ελάσσονες είναι οι: **Πα – Γα, Βου – Δι, Ζω – Πά**
Μείζονες είναι οι: **Νη – Βου, Γα – Κε, Δι – Ζώ**

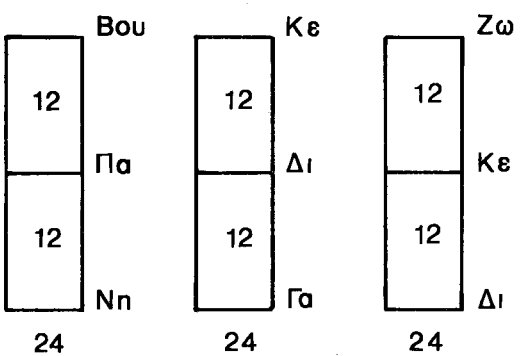
όπως φαίνεται από τον παρακάτω πίνακα:

Συμφωνίες διά Τριών.

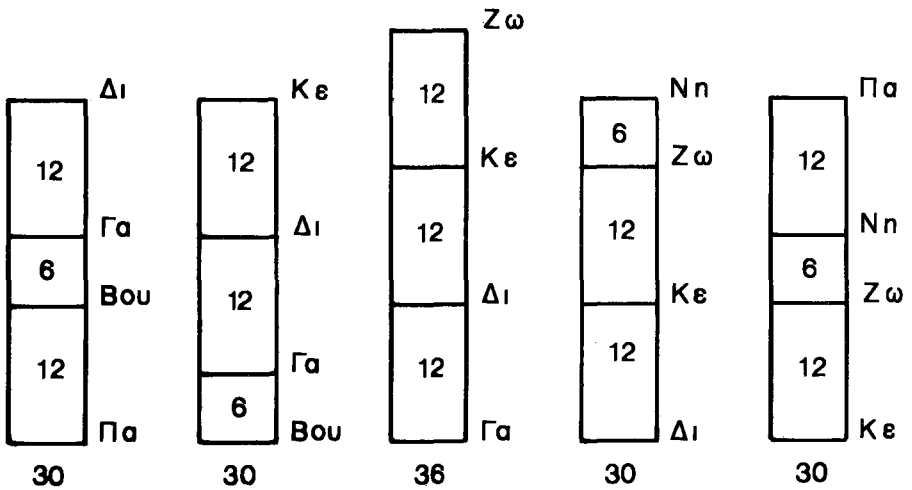
Ελάσσονες.



Μείζονες.

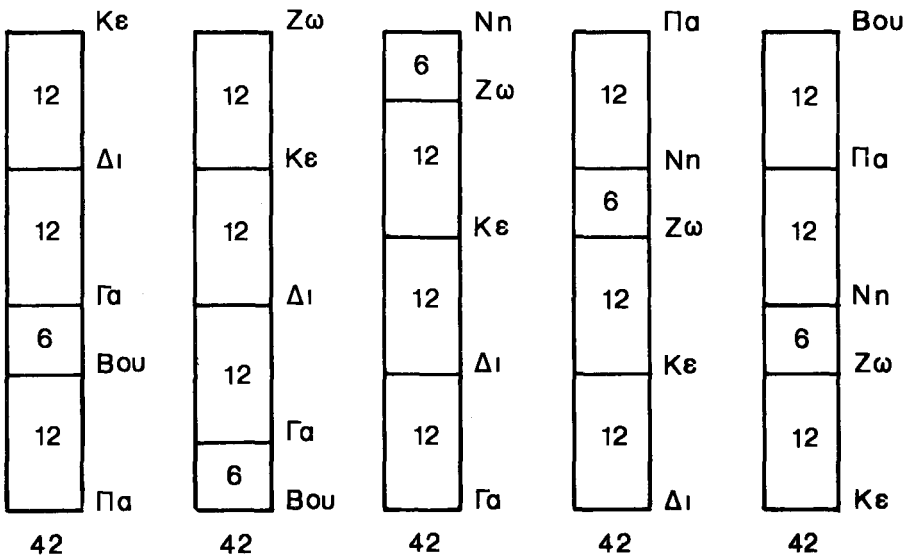


Συμφωνίες διά **Τεσσάρων.**

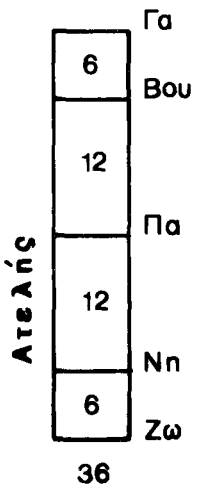


Οι διά **Τεσσάρων** συμφωνίες είναι όλες τέλειες, εκτός της του **Γα – Ζώ,** που είναι υπερτέλεια.

Συμφωνίες διά Πέντε.



Ατελής



Οι διά **Πέντε** συμφωνίες είναι τέλειες, εκτός της ατελούς ή μικρής συμφωνίας **Ζω – Γα.**

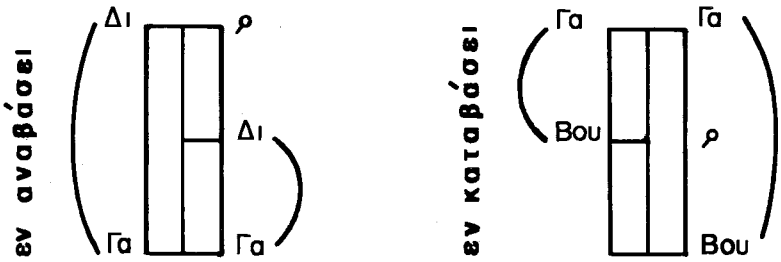
Οι διά **Οκτώ** συμφωνίες είναι όλες τέλειες και αποτελούνται από 72 διαστήματα.

Όλα τα μέλη της Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής βαδίζουν πάνω στη βάση των τεσσάρων συμφώνων συμφωνιών, για τις οποίες κάναμε λόγο στα προηγούμενα.

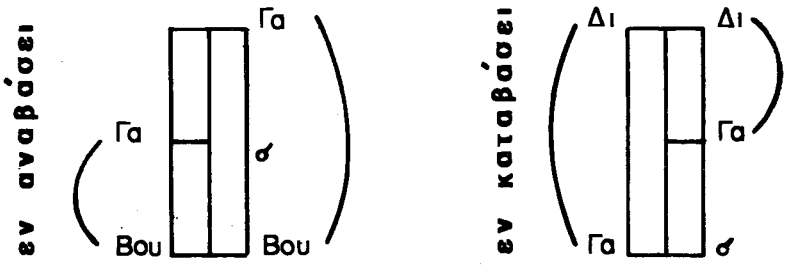
16. Υφέσεις και Διέσεις

Ὑφεση λέγεται το σημείο εκείνο με το οποίο μικραίνει ο τόνος, **Δίεση** το σημείο εκείνο με το οποίο αυξάνει ο τόνος.

Η **Ὑφεση** τοποθετούμενη σε ανιούσα φωνή μικραίνει το διάστημα, σε κατιούσα αυξάνει το διάστημα, όπως φαίνεται από τα παρακάτω:



Η **Δίεση** τοποθετούμενη σε ανιούσα φωνή αυξάνει το διάστημα, τοποθετούμενη πάλι σε κατιούσα μικραίνει το διάστημα, όπως:

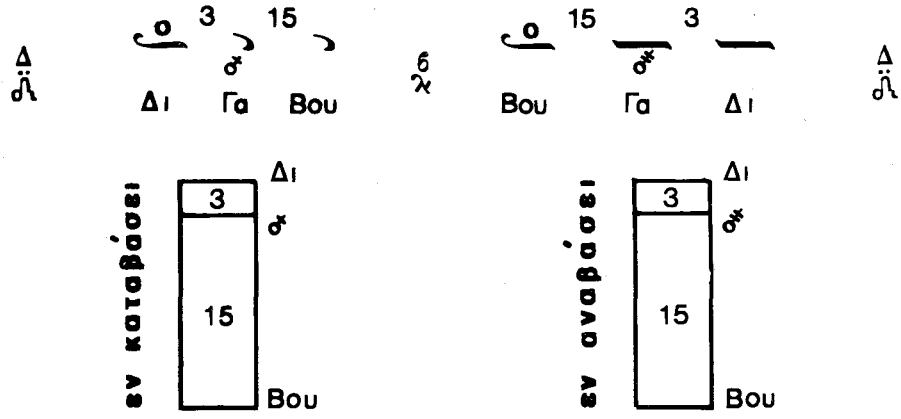


Εκτός των ημιτονιαίων υφέσεων και διέσεων, υπάρχουν και τεταρτημόριες, τριτεταρτημόριες.

ΠΙΝΑΚΑΣ: Υφέσεων και Διέσεων

Υφέσεις:			**Διέσεις:**	
Ημιτονιαία	𝄬	1/2 τόνου 6	Ημιτονιαία	𝄲
Τερτατημόριο ένα	𝄬𝄭	1/4 τόνου 3	Τεταρτημόριο ένα	𝄲
Τεταρτημόρια τρία	𝄬𝄬	3/4 τόνου 9	Τεταρτημόρια τρία	𝄲𝄯

Ας σημειωθεί εδώ ότι, αν πρόκειται να εξαγγελθεί το διάστημα σε τεταρτημοριαία δίεση, εν καταβάσει θα μπει το τέταρτον, εν αναβάσει τα τρία τέταρτα, δηλαδή βρισκόμαστε επί του **Δι,** και επί του **Γα** μπαίνει τεταρτημοριαία δίεση 𝄲 , τότε το διάστημα του **Δι – Γα** είναι τέταρτο του τόνου. Όταν πρόκειται νά 'χουμε το ίδιο διάστημα και εν αναβάσει εκ του **Βου** προς τον **Γα,** επί του **Γα** τότε θα μπει η τριτεταρτημοριαία δίεση 𝄲 , ώστε να αυξηθεί ο φθόγγος **Γα** κατά τρία τέταρτα και έχουμε πάλι το **Γα – Δι** διάστημα εν τέταρτον, όπως:



Σημείωση: *Στα χειρόγραφα του* **Νηλέως Καμαράδου** *συναντούμε τις παρακάτω:*

Γενική ύφεση, που μπαίνει πάνω στους μείζονες τόνους **Πα, Δι, Κε.**

Γενική ύφεση, που μπαίνει πάνω στους ελάσσονες τόνους **Βου, Ζω.**

Γενική τριτημόρια δίεση.

Γενική τεταρτημόρια δίεση.

17. Ἦχοι

Ἦχοι λέγονται οι τρόποι με τους οποίους ψάλλονται τα διάφορα Εκκλησιαστικά μέλη και είναι **οκτώ,** οι παρακάτω:

Κύριοι:	**Πλάγιοι:**
Πρώτος	**Πλάγιος του Πρώτου**
Δεύτερος	**Πλάγιος του Δευτέρου**
Τρίτος	**Βαρύς**
Τέταρτος	**Πλάγιος του Τετάρτου**

Εκτός των οκτώ κυρίων και πλαγίων ήχων, υπάρχουν: ο διατονικός Δεύτερος που λέγεται **Λέγετος,** και ο εκ του **Δι** του **Πλαγ. Βου** οδεύων και **ϩε ϩα ϩὼ** (νενανὼ) καλούμενος.

Οι οκτώ ήχοι σχηματίζονται κατά δύο τρόπους, από το βαρύ προς το οξύ και από το οξύ προς το βαρύ.

Από το βαρύ προς το οξύ σχηματίζονται οι ήχοι:

4. Ἦχος Δος	με βάση τον φθόγγο		**Δι**
3. Ἦχος Γος	με βάση τον φθόγγο		**Γα**
2. Ἦχος Βος	με βάση τον φθόγγο	διατονικός (Λέγετος)	**Βου**
1. Ἦχος Αος	με βάση τον φθόγγο		**Πα**

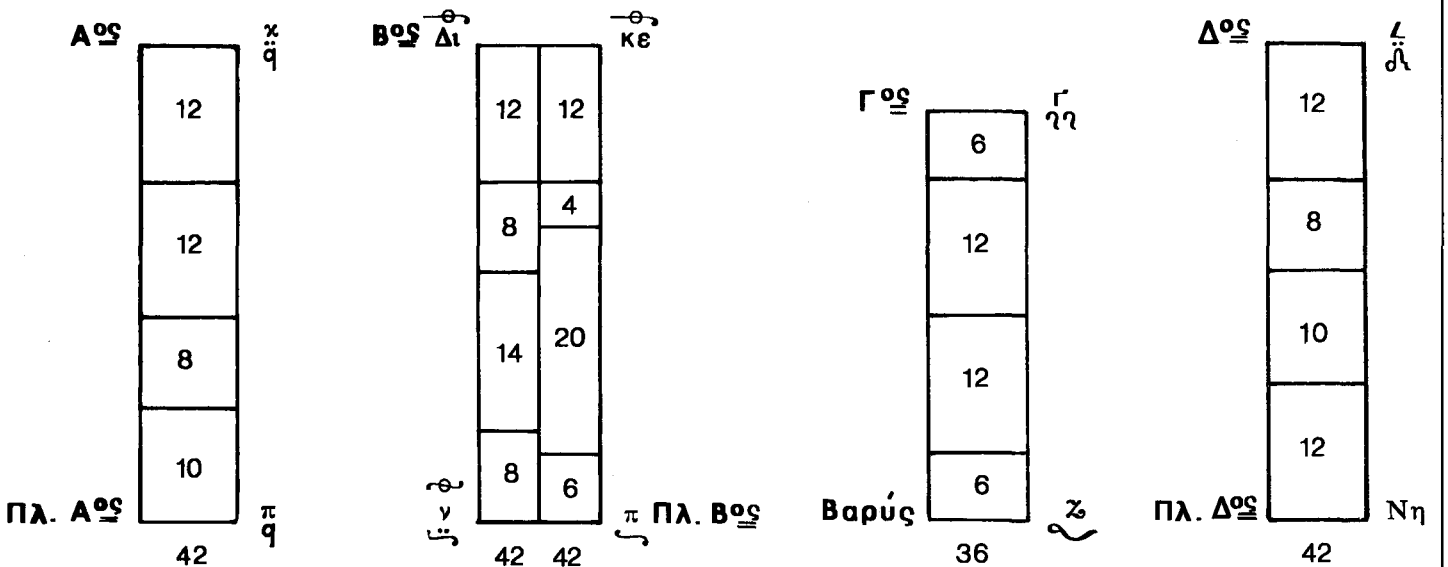
Από το οξύ προς το βαρύ οι ήχοι:

1. Ἦχος Αος	τετράφωνος με βάση τον φθόγγο		**Κε**
2. Ἦχος Βος	χρωματικός με βάση τον φθόγγο		**Δι**
3. Ἦχος Γος	με βάση τον φθόγγο		**Γα**
4. Ἦχος Δος	στιχηραρικός με βάση τον φθόγγο		**Βου**
5. Ἦχος Πλ. Αος	με βάση τον φθόγγο		**Πα**
6. Ἦχος Πλ. Βος	με βάση την χορδή	**Νη,** ως	**Πα**
7. Ἦχος Βαρύς	με βάση τον φθόγγο		**Ζω**
8. Ἦχος Πλ. Δος	με βάση τον φθόγγο		**Νη**

Οι τέσσερις κύριοι ήχοι έχουν βάση την **πέμπτη** του πενταχόρδου, οι πλάγιοι την **πρώτη,** δηλαδή οι κύριοι ήχοι έχουν βάση την οξύτερη φωνή του πενταχόρδου (Νήτη), οι πλάγιοι την βαρύτερη (Υπάτη).

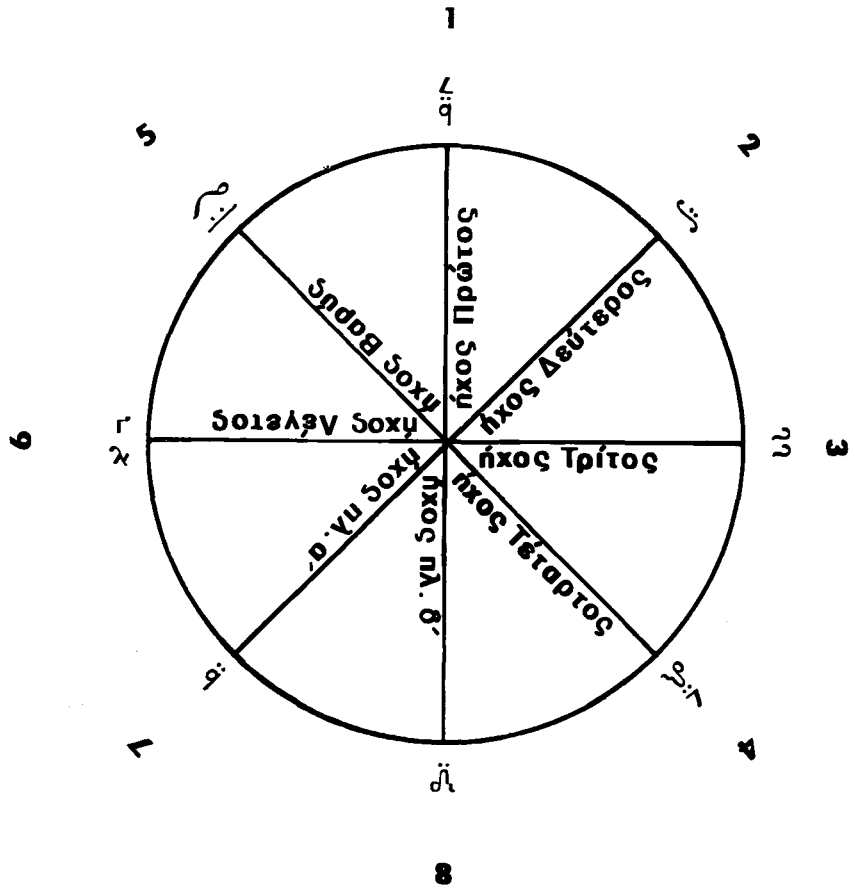
Είπαμε παραπάνω ότι η βάση του **Πλαγίου Βου** ήχου είναι ο **Νη** ως **Πα.** Η μεταβολή αυτή φθογγικά γίνεται για τον εξής λόγο· επειδή βάση του διατονικού γένους είναι η θεμελιώδης κλίμακα, που αρχίζει από τον **Πα,** γι' αυτό το λόγο και η θεμελιώδης κλίμακα του χρωματικού γένους αρχίζει από τον **Πα.** Ο **Πλάγιος Βου,** αφού υπάγεται στο χρωματικό γένος, έχει βάση τον **Πα** και έτσι η φθογγική μεταβολή από τον **Νη** ως **Πα,** όπως από το βαρύ προς το οξύ, δηλαδή από τον **Πα** προς τον **Κε,** που είναι βάση του **Δευτέρου** ήχου, θα γίνει φθογγική μεταβολή του **Κε** σε **Δι** (βλέπε, Μεγάλη Εβδομάδα, Ραιδεστηνού).

ΠΙΝΑΚΑΣ:
που δείχνει την παραγωγή των Πλαγίων ήχων,
από τους Κυρίους:



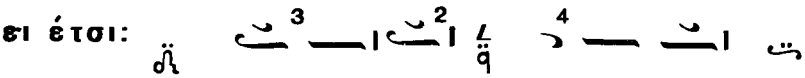
18. Τροχός

Το πεντάχορδο κατά τους αρχαίους μουσικούς λεγόταν **Τροχός**.Με βάση αυτόν σχηματίζονταν οι οκτώ ήχοι· από το βαρύ προς το οξύ σχηματίζονταν οι κύριοι, από το οξύ προς το βαρύ οι πλάγιοι και φθέγγονταν πολυσύλλαβα.

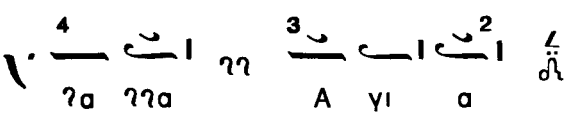


1 Πρώτος **2** Δεύτερος

εν αναβάσει έτσι:

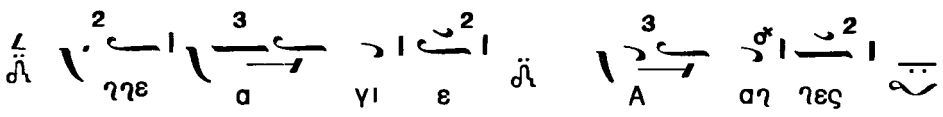


3 Τρίτος **4** Τέταρτος

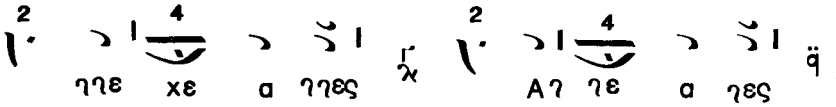


εν καταβάσει έτσι:

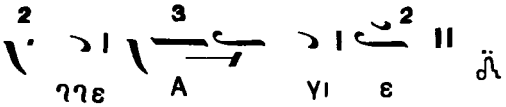
5 Βαρύς



6 Λέγετος **7** Πλ. Πρώτος



8 Πλ. Τέταρτος



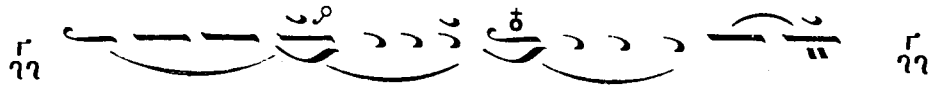
Σημείωση: *Το σημείο αυτό* ϩ *προφέρεται σαν* **ν** *και το διπλό σημείο είναι δύο* **νν** *όπως:* ϩ **ε** ϩ **α** ϩ **ώ** = *νενανώ και* Α ϩϩ **α** ϩ **ές** = *Αννανές.*

Κατά τον τροχό οι κύριοι ήχοι έχουν τις ίδιες βάσεις με τους πλάγιους.

Ο Πρώτος ήχος έχει βάση τον **Πα** και **ο Πλάγιος Πρώτου** ήχος επίσης έχει βάση τον **Πα,** αλλά ο **Πρώτος** οδεύει (πηγαίνει) κατά το τρίχορδο ή τετράχορδο σύστημα και καταλήγει ατελώς στον **Γα** και στον **Δι,** εντελώς στον **Πα** και τελικά στον **Πα**· ενώ ο **Πλάγιος Πρώτου** οδεύει κατά το Διαπασών σύστημα και καταλήγει ατελώς στον **Κε** και στον **Δι,** εντελώς στον **Πα,** τελικά στον **Δι,** και καταληκτικά στον **Πα.** Επίσης βασικό γνώρισμα κάθε ήχου είναι η διάφορη μελική σύνθεση των καταλήξεων.

Ο Δεύτερος ήχος έχει βάση εν αναβάσει τον **Βου,** και ο **Λέγετος** επίσης εν καταβάσει τον **Βου,** όπως και ο **Πλάγιος Δευτέρου** φθεγγόμενος κατά τους αρχαίους **ηη εχέα ηη ες (ννεχέαννες)** έχει επίσης βάση τον **Βου.** Αλλά ο **Δεύτερος** οδεύει κατά διφωνία, ενώ ο **Πλάγιος Δευτέρου** κατά τριφωνία, διαφέρουν όμως και στις καταλήξεις και στη μελική σύνθεση των καταλήξεων.

Ο Τρίτος ήχος κατά τον τροχό εν αναβάσει έχει βάση τον **Γα,** ο **Βαρύς** εν καταβάσει έχει βάση τον ίδιο φθόγγο. Ο **Τρίτος** όμως ήχος οδεύει (τραβάει) κατά διφωνία, **Πα - Γα - Κε - Νη,** ενώ ο **Βαρύς** εν καταβάσει τραβάει κατά τριφωνία, όπως:



Επίσης γνωρίζονται και από τη μελική σύνθεση των καταλήξεων.

Μόνον **ο Πλάγιος Τετάρτου** ήχος έχει βάση τον **Νη,** τετράφωνα βαρύτερον του **Τετάρτου,** γιατί σχηματίζεται εν καταβάσει από κείνον που προσλαμβάνεται για συμπλήρωση του πενταχόρδου.

19. Απήχημα

Απήχημα ή προήχημα ή ενήχημα είναι μία σύντομη μελωδική γραμμή, συνήθως από μία μόνο συλλαβή, που ψάλλεται πριν από την έναρξη του μέλους ενός Τροπαρίου.

Αυτό χρησιμεύει ως προετοιμασία και επιβολή του ήχου στον οποίο πρόκειται να ψαλεί το μέλος. Με άλλα λόγια δείχνει την ποιότητα και την ταυτότητα του ήχου.

Κάθε ήχος έχει το δικό του απήχημα από το οποίο γνωρίζεται, έτσι:

Ήχος **Πρώτος:** Νε ε Νε

Ήχος **Δεύτερος:** Νε

Ήχος **Τρίτος:** Νε

Ήχος **Πλάγιος Πρώτος:** Νε

Ήχος **Πλάγιος Δεύτερος:** Νε ε

Ήχος **Βαρύς: (Εναρμόνιος)** Νε

Ήχος **Πλάγιος Τέταρτος:** Νε

Ήχος **Λέγετος: (Δεύτερος Διατονικός)** Λε γε τος

Στα Παπαδικά μέλη, χερουβικά, Κοινωνικά κ.λ.π.

Ήχος **Τέταρτος: (Ἁγια)** Α γι α α α α α α

Ήχος **Πλάγιος Δεύτερος:** Νε ε ε ε ε ε

Ήχος **Βαρύς: (Διατονικός)** Νε ε ε ε ε ε ε ε

20. Γένη

Τα γένη είναι τρία: **Διατονικό, Χρωματικό** και **Εναρμόνιο.**

Στο **Διατονικό** γένος ανήκουν οι ήχοι: **Πρώτος, Λέγετος, Τέταρτος, Πλάγιος Πρώτου, Βαρύς** διατονικός από τον **Ζω, Πλάγιος Τετάρτου.**

Στο **Χρωματικό** γένος οι ήχοι: **Δεύτερος, Πλάγιος Δευτέρου.**

Στο **Εναρμόνιο** γένος οι ήχοι: **Τρίτος, Βαρύς** ειρμολογικός και στιχηραρικός, όπως και ο εκ του εναρμονίου **Ζω, Βαρύς.**

21. Μαρτυρίες

Οι Μαρτυρίες διαιρούνται σε δύο:

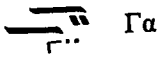
Σε **Αρχικές,** που μπαίνουν στην αρχή κάθε μέλους και που καθορίζουν την βάση του.

Σε **Καταληκτικές,** που μπαίνουν στο τέλος κάθε μελικής θέσης και δείχνουν τον φθόγγο, στον οποίο κατέληξε αυτή.

Αρχικές Μαρτυρίες

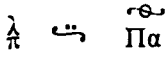

Πα **Πρώτου ήχου**


Δι **Δευτέρου ήχου**

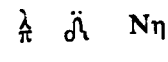

Γα **Τρίτου ήχου**


Δι **Τετάρτου ήχου**


Πα **Πλαγίου Πρώτου ήχου**


Πα **Πλαγίου Δευτέρου ήχου**


Γα **Βαρέος (εναρμονίου) ήχου**


Νη **Πλαγίου Τετάρτου ήχου**

Όπως και:

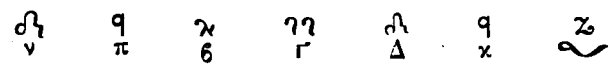

Βου **Λεγέτου ήχου (Διατονικός Δεύτερος)**


Ζω **Βαρέος (Διατονικού) ήχου.**

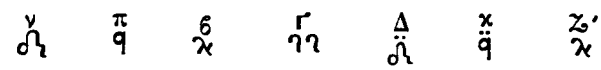
Καταληκτικές Μαρτυρίες

Οι καταληκτικές μαρτυρίες του Διατονικού γένους διαιρούνται σε:
Υπατοειδείς, Μεσοειδείς, Νητοειδείς.

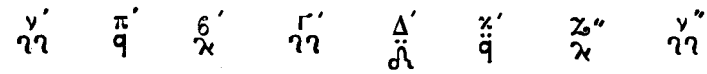
α) Υπατοειδείς Μαρτυρίες



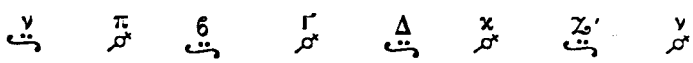
β) Μεσοειδείς



γ) Νητοειδείς



Χρωματικές Μαρτυρίες του Δευτέρου ήχου



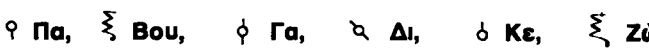
Χρωματικές Μαρτυρίες του Πλαγίου Δευτέρου ήχου



22. Φθορές

Φθορές λέγονται τα σημεία με τα οποία μεταβάλλονται τα διαστήματα (μεσαία) των τετραχόρδων.

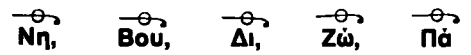
Στο **Διατονικό γένος** κάθε φθόγγος έχει και τη δική του φθορά, όπως φαίνεται παρακάτω:





Χρωματικές φθορές του Δευτέρου ήχου

Οι χρωματικές φθορές του Βου ήχου είναι δύο, η , που μπαίνει στη βάση **Νη** και κατά διφωνία, όπως:



και η , που μπαίνει στους διάμεσους φθόγγους της διφωνίας, όπως:



Χρωματικές φθορές του Πλαγίου Δευτέρου ήχου

Οι χρωματικές φθορές του Πλαγ. Βου ήχου είναι επίσης δύο:
του **Πα** , και του **Δι**

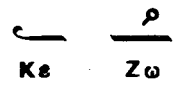
Η φθορά του **Πα** ισχύει από της πρώτης στην τετάρτη του τετραχόρδου **Πα – Δι,** ενώ η φθορά του **Δι** από της τέταρτης στην πρώτη **Δι – Πα.**

Επομένως, βάζοντας επί του **Πα** τη φθορά του Πλαγίου Δευτέρου ήχου, που ενεργεί μέχρι του **Δι,** πρέπει στο δεύτερο τετράχορδο, δηλαδή επί του **Κε,** να βάλουμε τη φθορά του **Πα** , έτσι ώστε ο άνω **Πα** να πάρει τη θέση του **Δι** και ο άνω **Βου** θα ακουστεί σαν **Κε,** διότι ο άνω **Βου,** δεν είναι αντίφωνος του κάτω **Βου,** γιατί ο κάτω **Βου** είναι ημίτονος, ενώ ο άνω **Βου** τόνος.

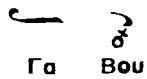
Το ίδιο πρέπει να γίνει και στις δύο φθορές του Δευτέρου ήχου, στον οποίο ενώ έχουμε τον κάτω **Πα** ημίτονο με βάση τον **Νη** τον άνω **Πα** τον έχουμε τόνο.

Εναρμόνιες φθορές του Τρίτου ήχου

α) Η εναρμόνια φθορά του **Κε** ♀ , η οποία θέλει τον πρώτο ανιόντα σε ύφεση, όπως:

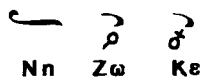


β) Η εναρμόνια φθορά του **Γα** ♁ , η οποία θέλει τον πρώτο κατιόντα σε δίεση, όπως:

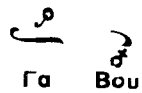


Εναρμόνια φθορά του Βαρέος ήχου

Η εναρμόνια φθορά του **Ζω** ♌ , που μπαίνει και επί του **Βου,** μικραίνει τις θέσεις τους κατά ημιτόνιο και θέλει τον πρώτο κατιόντα σε δίεση, όπως:

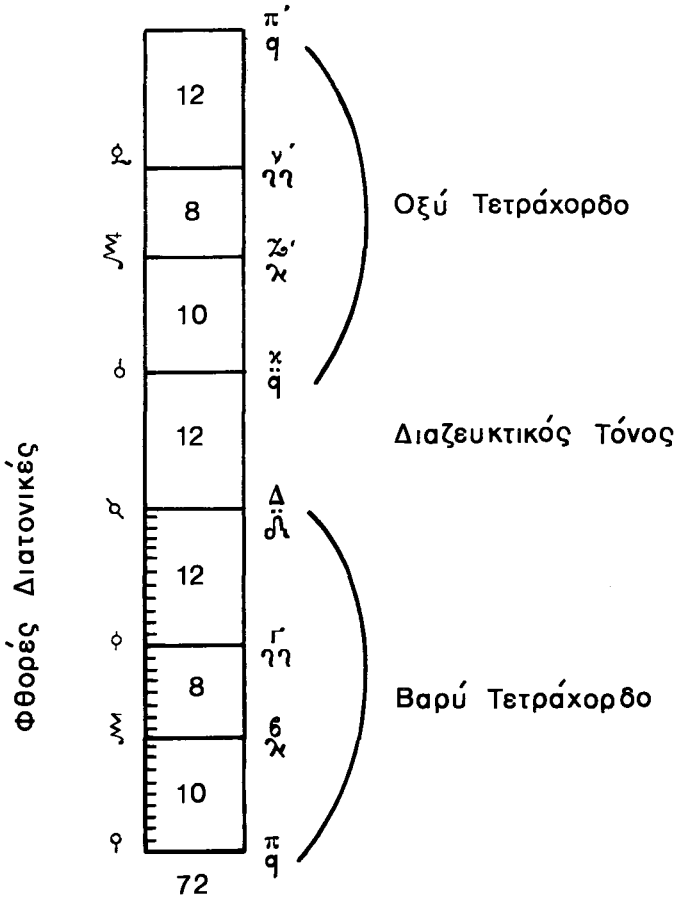


Όταν μπαίνει επί του **Γα,** δεν τον μικραίνει (διότι ο **Γα** είναι φθόγγος ελαττωμένος), αλλά υψώνει τον πρώτο κατιόντα αυτού, τον **Βου** κατά τέταρτο του τόνου, όπως:



Θεμελιώδης Κλίμακα του Πα

Διαπασών – Διατονική



Παρατηρήσεις:

– Διαπασών (Διά-πασών) καλείται η κλίμακα που σχηματίζεται με όλους τους φθόγγους (δηλ. και με τους οκτώ).

– Κάθε Διαπασών κλίμακα αποτελείται από 72 μόρια, τμήματα κατά το πόρισμα της Πατριαρχικής Μουσικής Επιτροπής το 1881.

– Το διάστημα, δηλαδή η φωνητική απόσταση του ενός κατά σειρά φθόγγου από τον άλλο, λέγεται **τόνος.**

– Ο τόνος, που αποτελείται από 12 μόρια λέγεται **Μείζων,** ο τόνος που αποτελείται από 10 μόρια λέγεται **Ελάσσων** και ο τόνος που αποτελείται από 8 μόρια λέγεται **Ελάχιστος** τόνος.

– Η **Διαπασών Διατονική** κλίμακα αποτελείται από:

Τρεις Μείζονες τόνους, δηλαδή: **Νη** $\overset{12}{-}$ **Πα,** **Γα** $\overset{12}{-}$ **Δι,** **Δι** $\overset{12}{-}$ **Κε**

Δύο Ελάσσονες τόνους, δηλαδή: **Πα** $\overset{10}{-}$ **Βου,** **Κε** $\overset{10}{-}$ **Ζω**

Δύο Ελάχιστους τόνους, δηλαδή: **Βου** $\overset{8}{-}$ **Γα,** **Ζω** $\overset{8}{-}$ **Νη**

– Επίσης η κλίμακα αποτελείται από δύο όμοια τετράχορδα, το **βαρύ** και το **οξύ,** που τα χωρίζει **μείζων** τόνος ο οποίος καλείται **διαζευκτικός.**

Πολλές φορές με τον όρο **τόνος** νοείται ο **μείζων** τόνος (μόρια 12), όπως και ο όρος **ημίτονος** σημαίνει μισός τόνος.

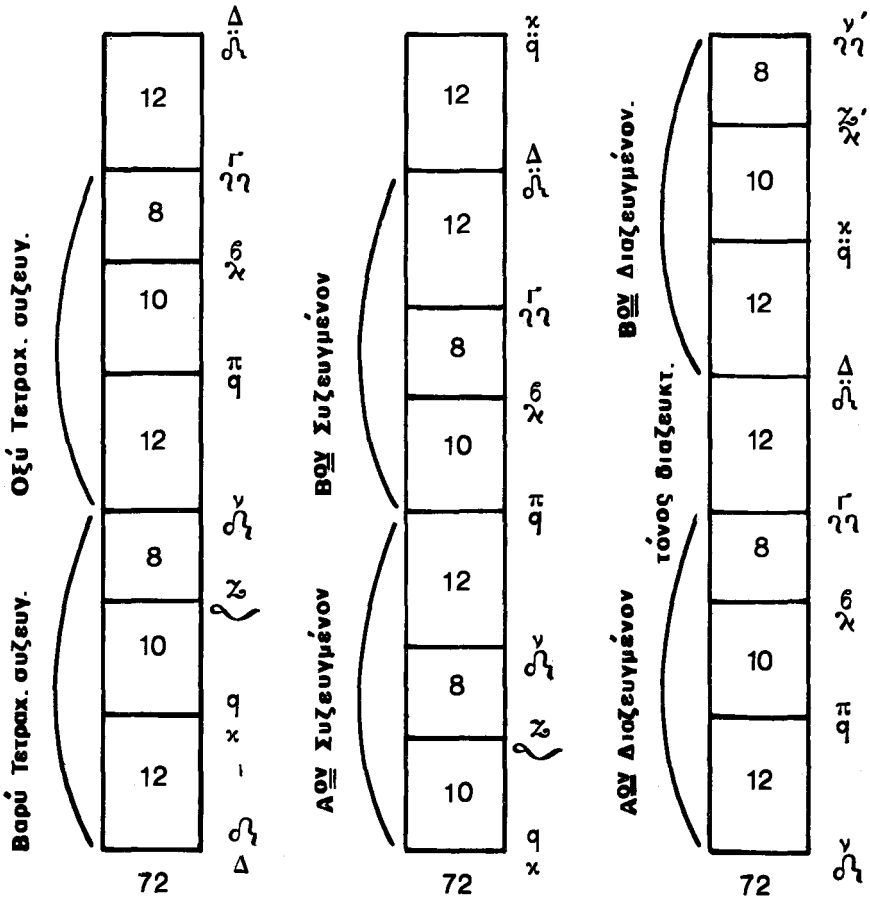
Με βάση τη **θεμελιώδη** αυτή κλίμακα προσθέτοντας άλλους φθόγγους με την τάξη τους, είτε επί το βαρύ εν καταβάσει, είτε επί το οξύ εν αναβάσει, μπορούμε να σχηματίσουμε νέες κλίμακες που θα διαφέρουν της αρχικής, δηλαδή **της θεμελιώδους** (της Μέσης), μόνο κατά την οξύτητα ή τη βαρύτητα.

Έτσι η κλίμακα που αποτελείται από διπλάσιο αριθμό φθόγγων λέγεται **Δισδιαπασών** (Δις – Διαπασών) και αυτή που αποτελείται από τριπλάσιο **Τρισδιαπασών** (Τρις – Διαπασών).

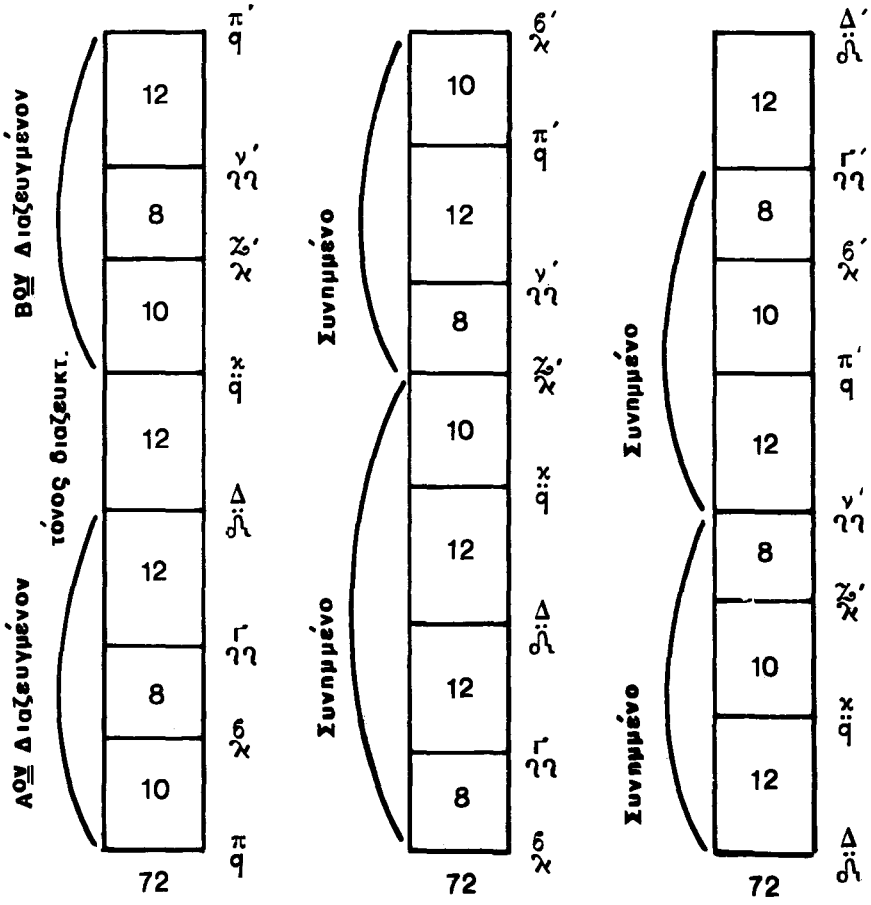
23. ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΛΙΜΑΚΩΝ ΔΙΑΤΟΝΙΚΩΝ – ΧΡΩΜΑΤΙΚΩΝ – ΕΝΑΡΜΟΝΙΩΝ ΚΑΙ ΜΙΚΤΩΝ

κατὰ τετράχορδα διαζευγμένα και συζευγμένα

Κλίμακες Διατονικές



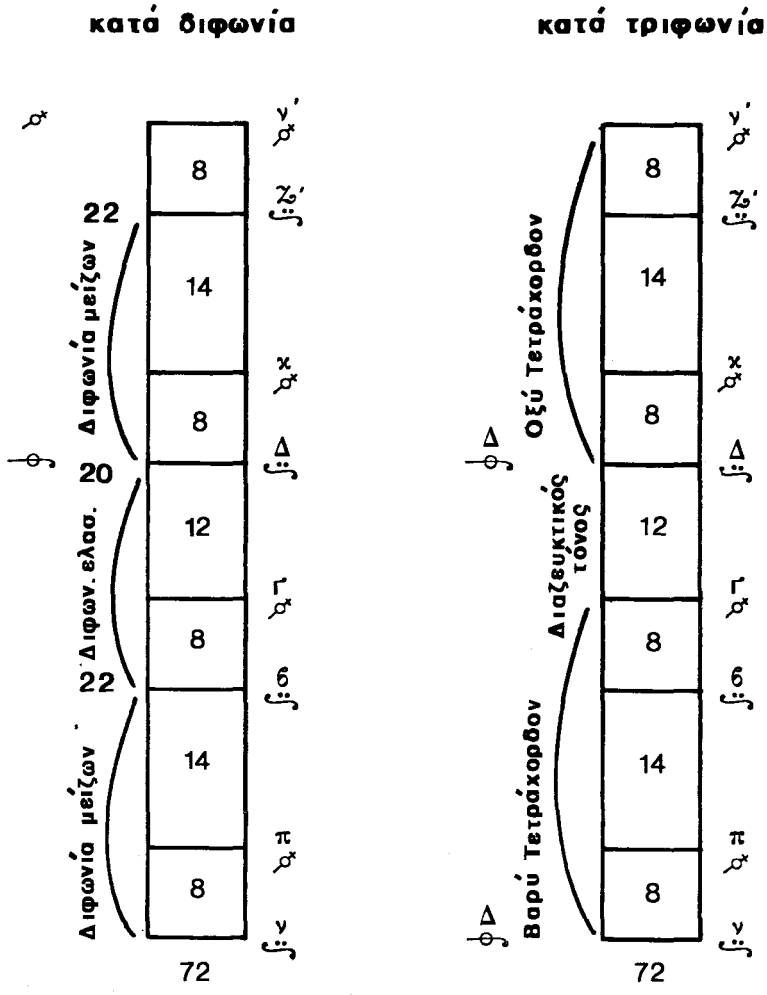
Κλίμακες Διατονικές



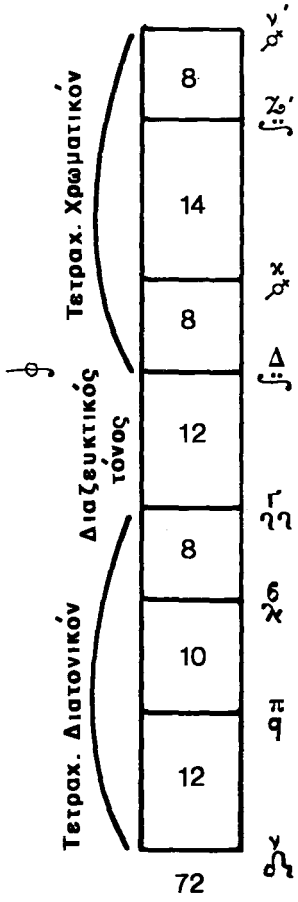
Συζευγμένα ή συνημμένα λέγονται τα τετράχορδα που είναι ενωμένα και δεν χωρίζονται με διαζευκτικό τόνο μεταξύ τους.

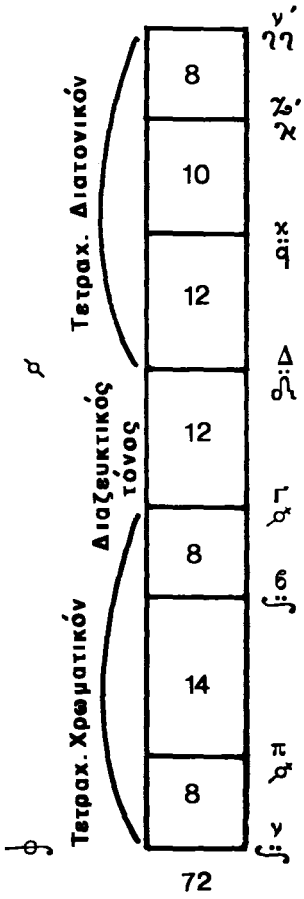
Διαζευγμένα ή χωρισμένα λέγονται τα τετράχορδα που χωρίζονται μεταξύ τους με τόνο διαζευκτικό· διαζευκτικός τόνος είναι αυτός που χωρίζει τα δύο τετράχορδα.

Κλίμακα χρωματική του Δευτέρου ήχου

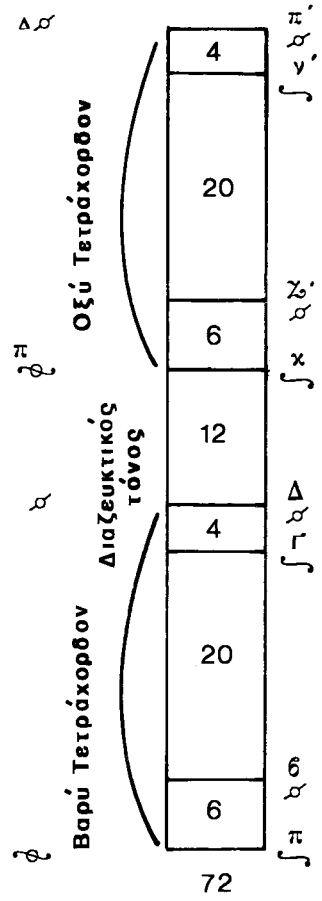


Κλίμακες μικτές εκ του Νη

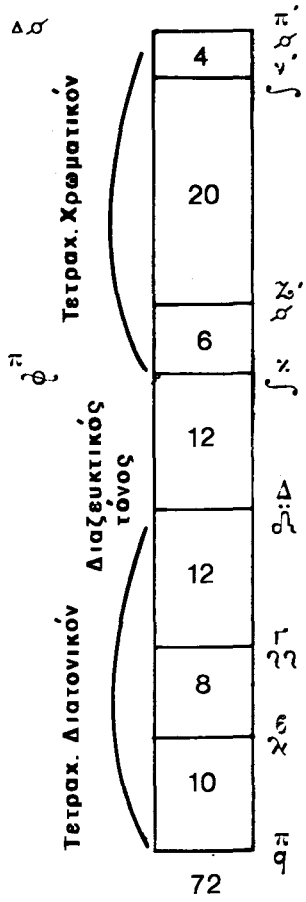


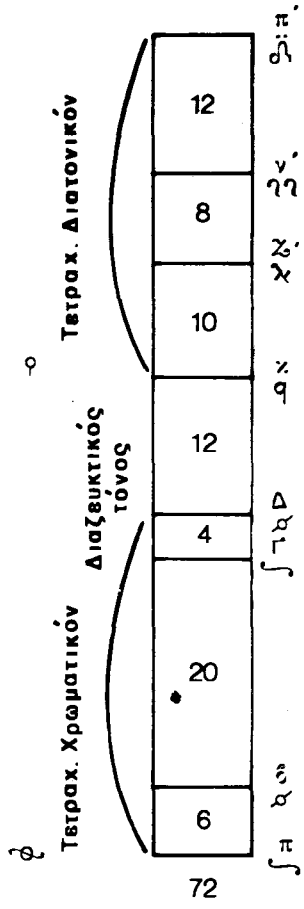


Κλίμακα Χρωματική του Πλ. Β^{ου} ήχου

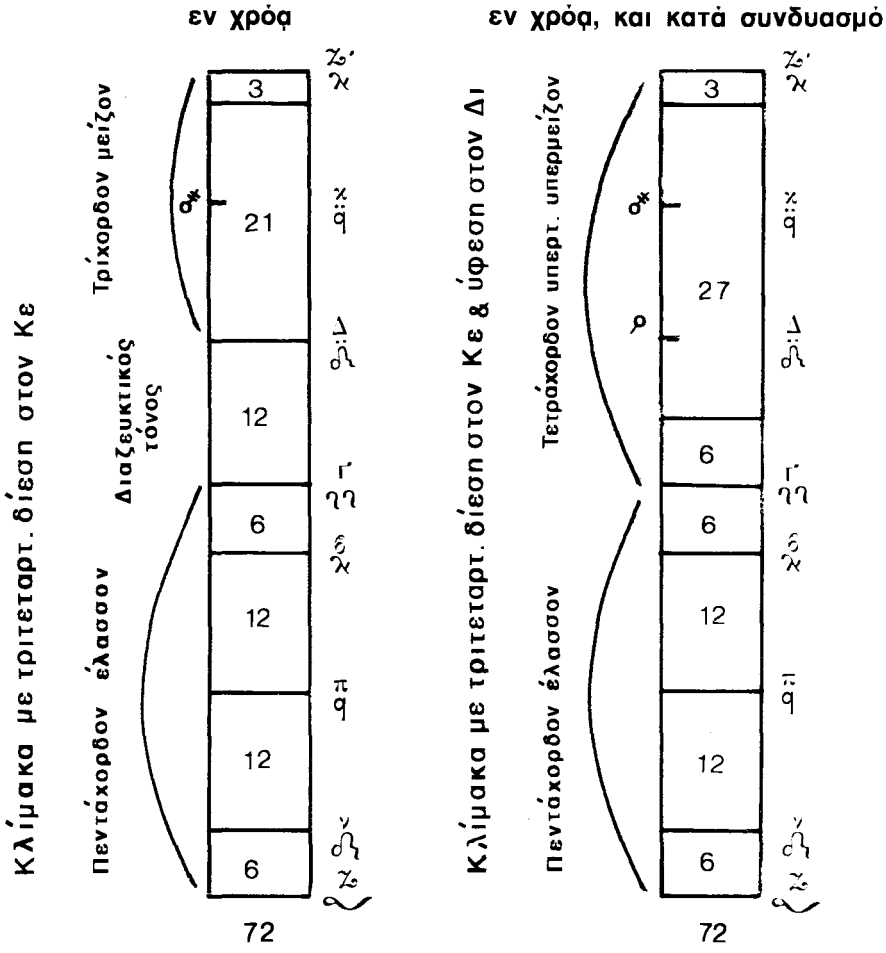


Κλίμακες μικτές εκ του Πα



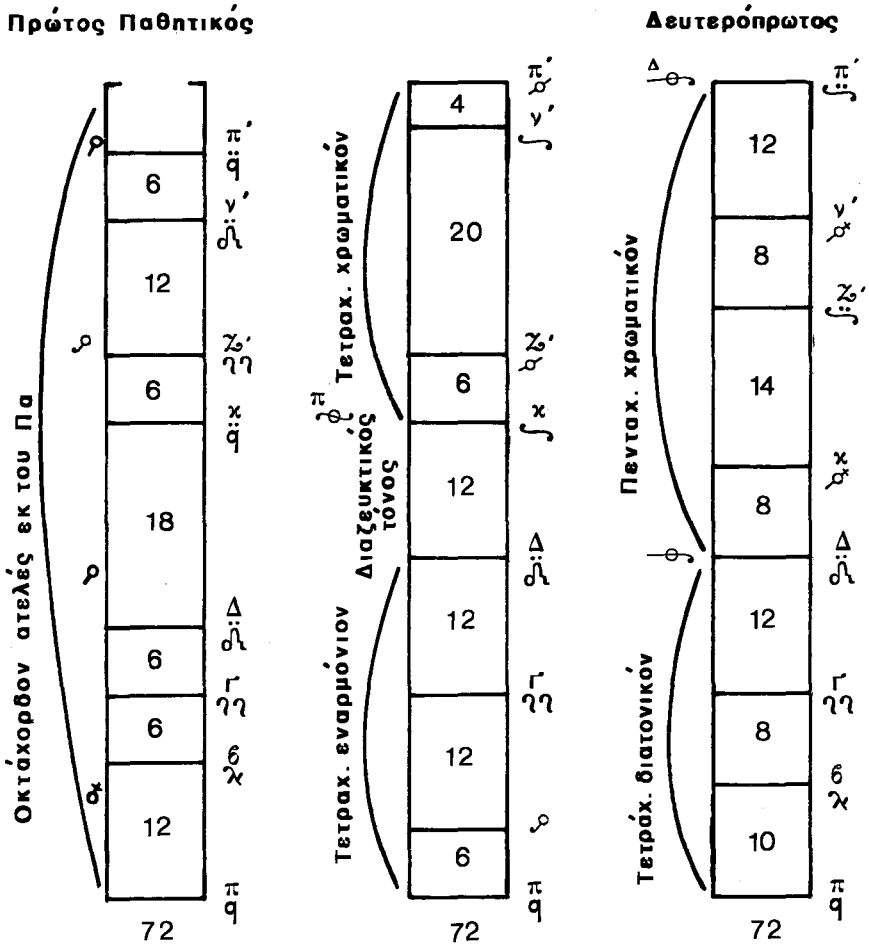


Κλίμακες του Βαρέος διατονικού ήχου

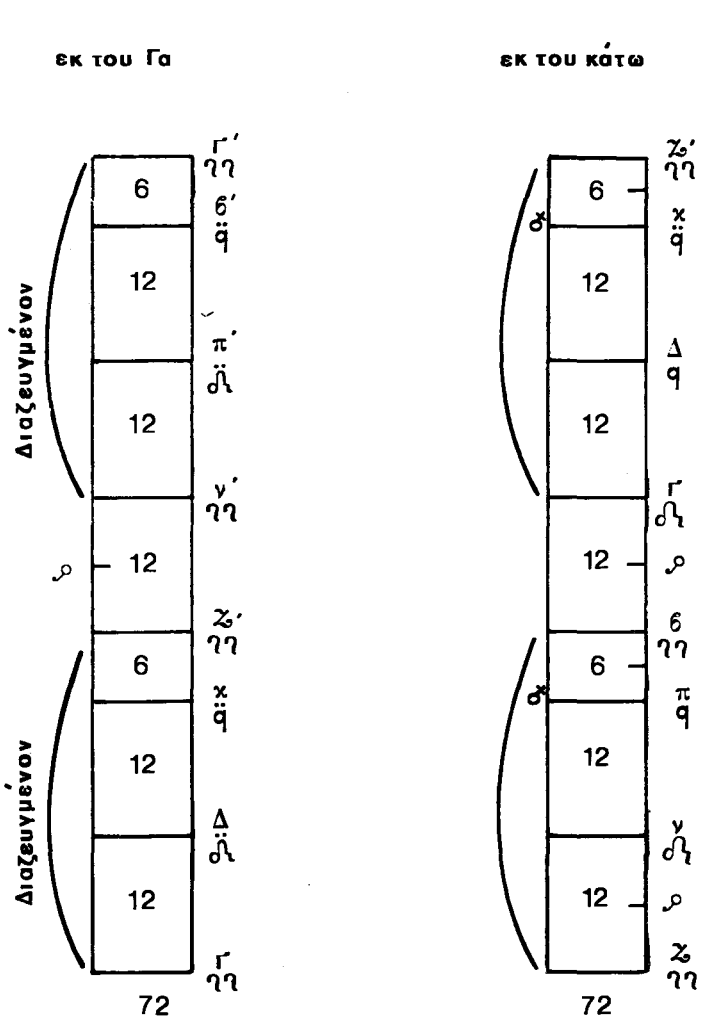


εν χρόᾳ **εν χρόᾳ, και κατὰ συνδυασμό**

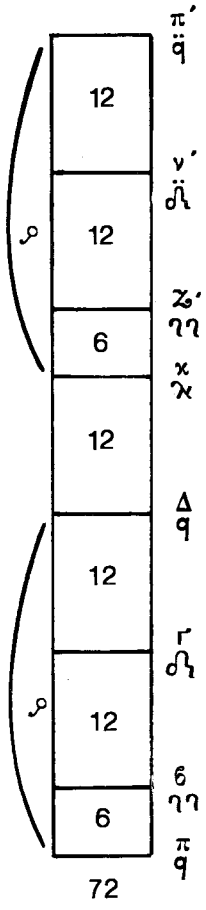
Κλίμακες μικτές εκ του Πα

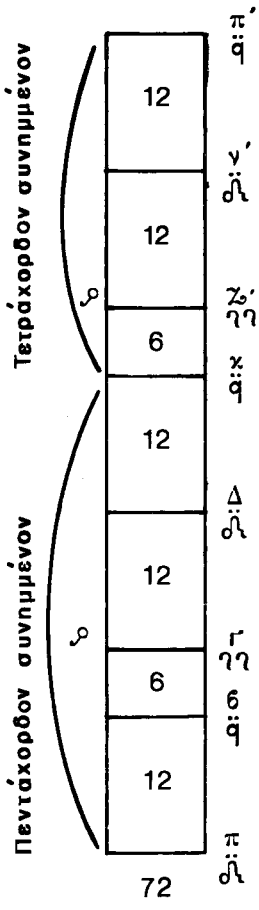


Κλίμακες εναρμόνιες



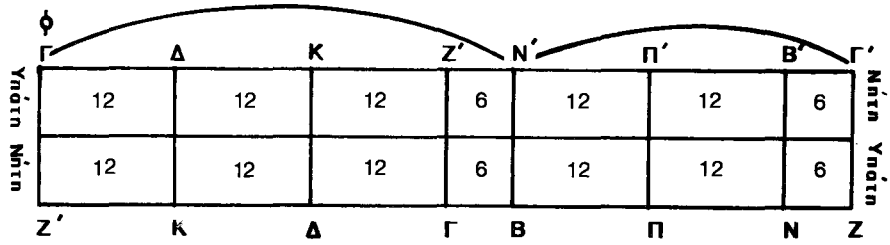
Κλίμακες εναρμόνιες εκ του Πα





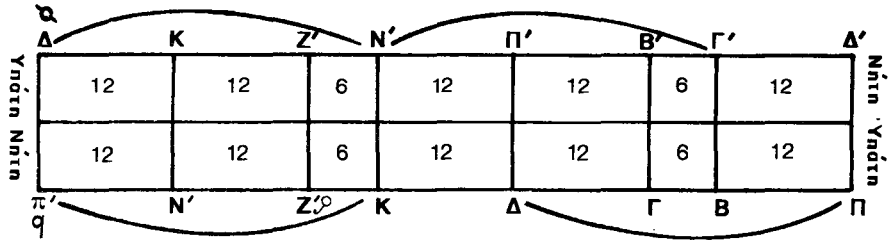
24. Σχηματισμός Κλιμάκων από την αντιφωνία κάθε Διαπασών στα ίδια διαστήματα

Κλίμακα του Διατονικού Γα



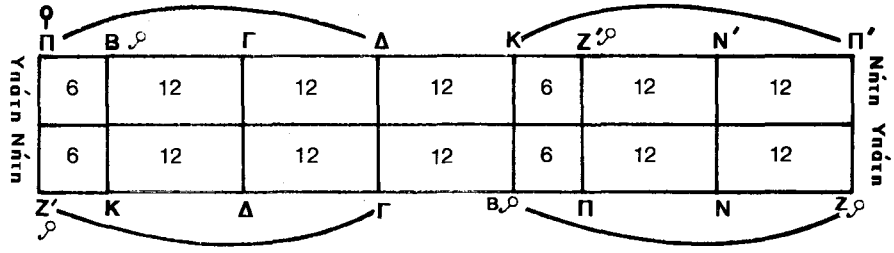
Κλίμακα του Διατονικού Ζω

Κλίμακα του Διατονικού Δι



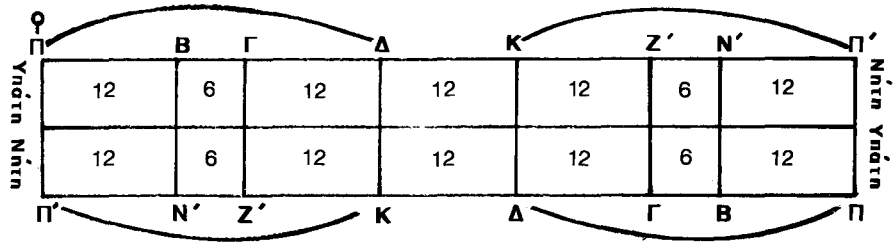
Κλίμακα του Εναρμονίου Πρώτου ήχου

Κλίμακα του Εναρμονίου Πλ. Πρώτου ήχου

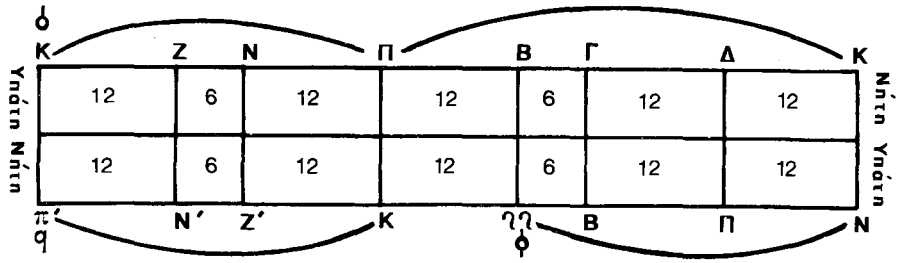


Κλίμακα του Εναρμονίου Βαρέος

Θεμελιώδης κλίμακα του Α΄ ήχου

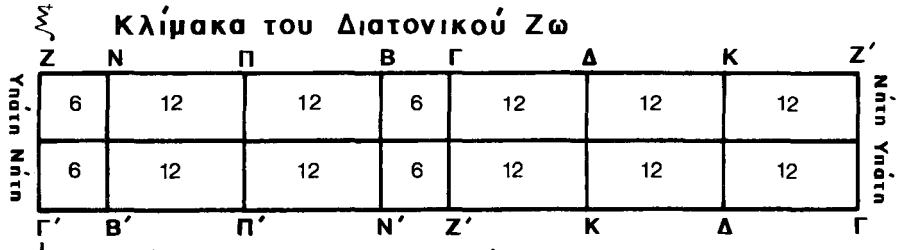


Κλίμακα του Διατονικού Κε



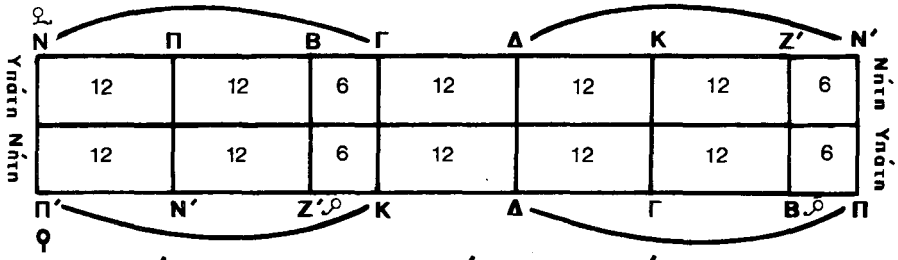
Κλίμακα μικτή του Διατονικού Νη

Κλίμακα του Διατονικού Ζω



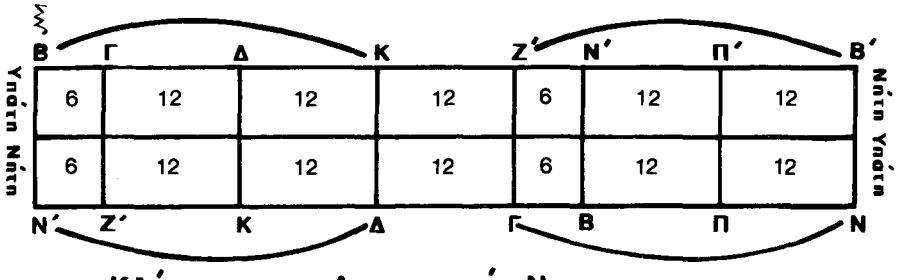
Κλίμακα του Διατονικού Γα

Κλίμακα του Διατονικού Νη



Κλίμακα του Εναρμονίου Πλ. Πρώτου

Κλίμακα του Διατονικού Βου



Κλίμακα του Διατονικού Νη

25. Παραλλαγή και Μέλος

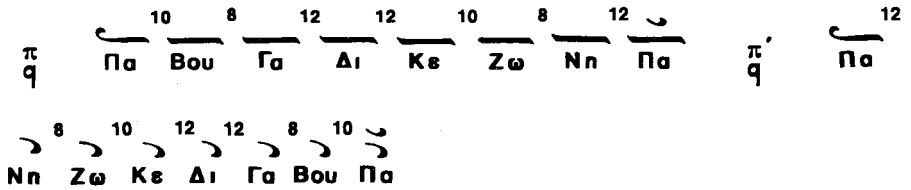
Παραλλαγή λέγεται η εξαγγελία με φθόγγους χαρακτήρων ποσοτικά και ποιοτικά.

Μέλος είναι η μουσική απαγγελία των συλλαβών του άσματος στο ύψος των φθόγγων που αντιπροσωπεύουν οι χαρακτήρες κάτω από τους οποίους βρίσκονται οι συλλαβές.

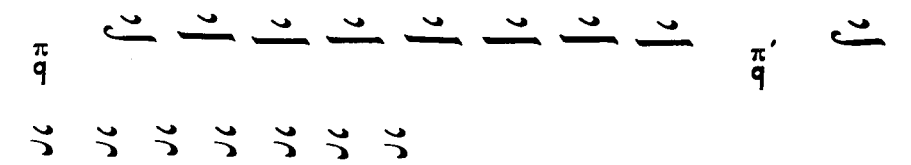
Έτσι η παραλλαγή και το μέλος αποτελούν τη μουσική ανάγνωση, ενώ το μέλος είναι η πραγματική μουσική εκτέλεση.

26. Διάφορα Γυμνάσματα Παραλλαγής

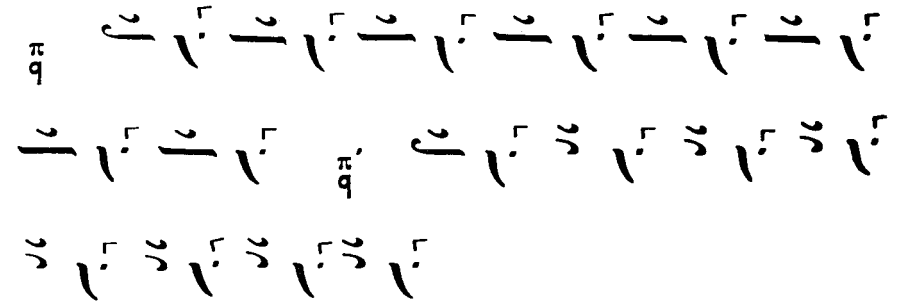
Θεμελιώδης Κλίμακα Διατονική (βλέπε σελίδα 103)



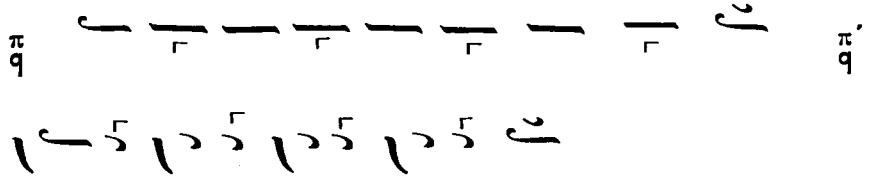
Άλλη με παράταση ενός χρόνου



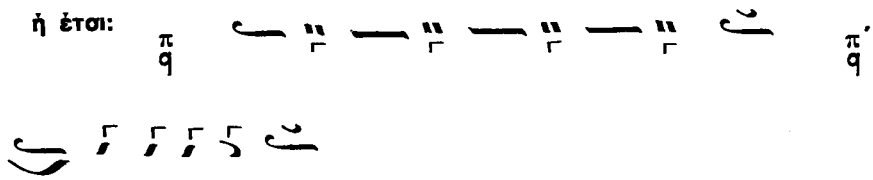
Άλλη με παράταση ενός χρόνου και μισής σιωπής.



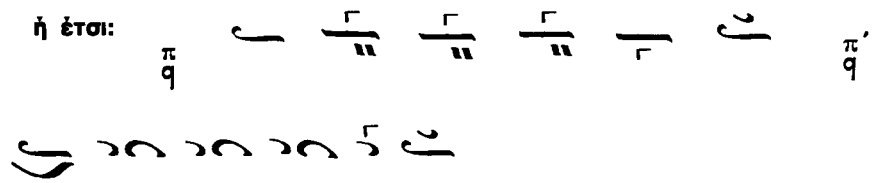
Άλλη με Γοργό



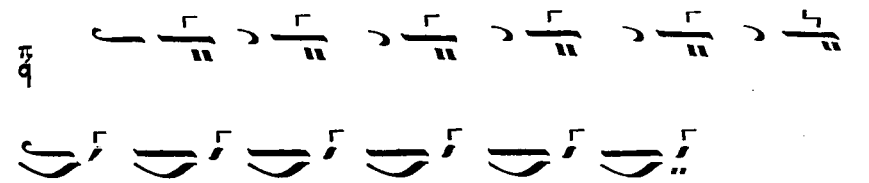
ή έτσι:



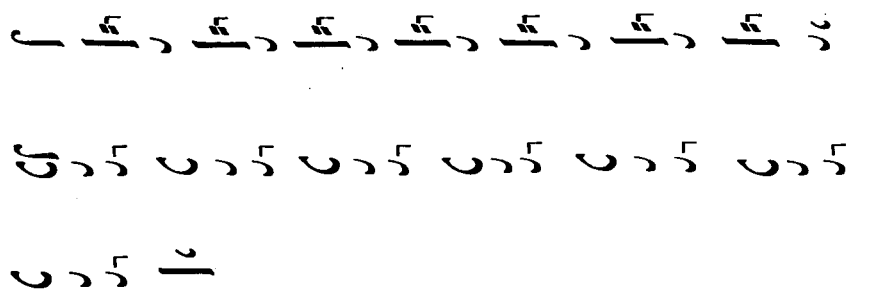
ή έτσι:



Γύμνασμα κλιμακηδόν



Άλλο



Άλλο

ή έτσι:

Άλλο

Γύμνασμα με Ἕτερον και Βαρεία, κλιμακηδόν

Ἄλλο με Αντικένωμα και Απλή

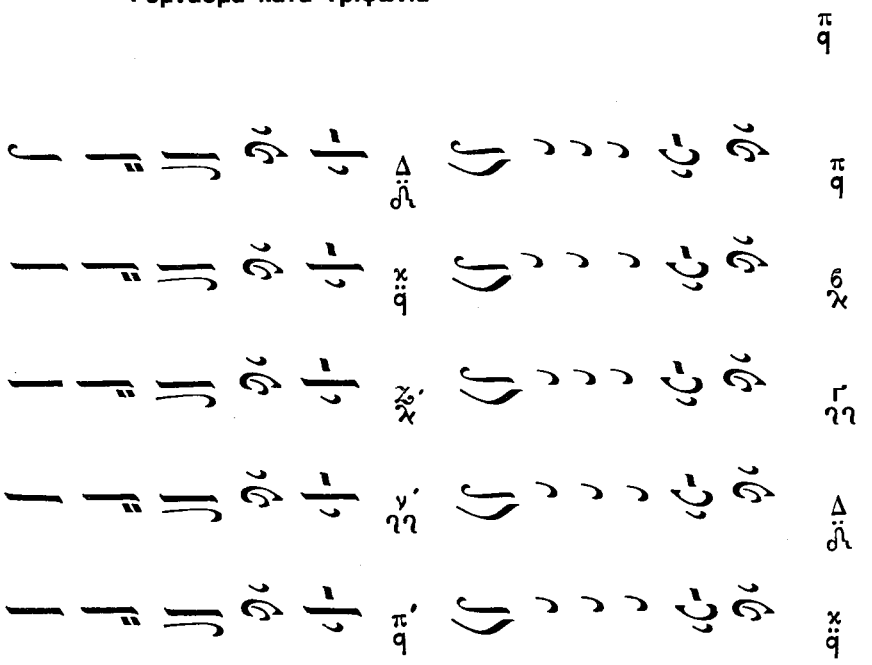
Άλλο εκτενέστερο

Γύμνασμα κλιμακηδόν συνεχές με υπερβατό κατά διφωνία

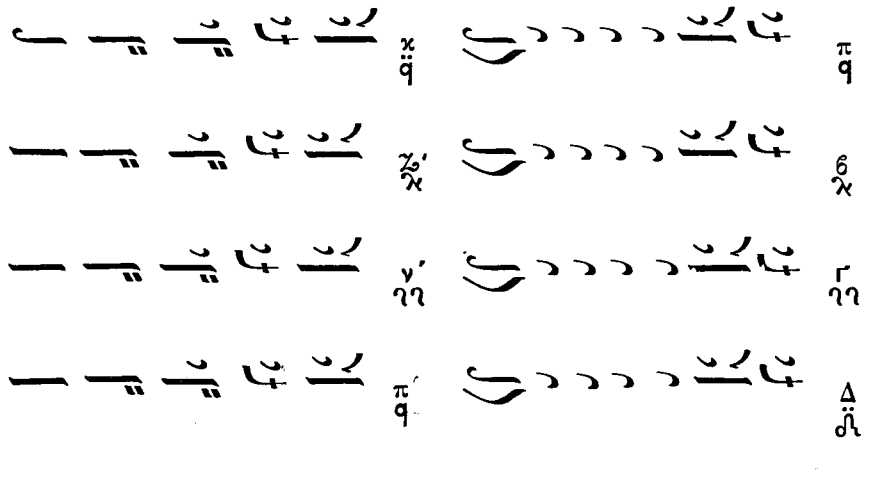
Ανάβαση δίφωνη

Κατάβαση δίφωνη

Γύμνασμα κατά Τριφωνία



Γύμνασμα κατά Τετραφωνία



Γύμνασμα κατά Πενταφωνία

Γύμνασμα κατά Εξαφωνία

Γύμνασμα κατά Επταφωνία

Γύμνασμα με Δίγοργο

Άλλο εν καταβάσει

Γύμνασμα με Απλή αριστερά του Διγόργου

Γύμνασμα με Απλή δεξιά του Διγόργου

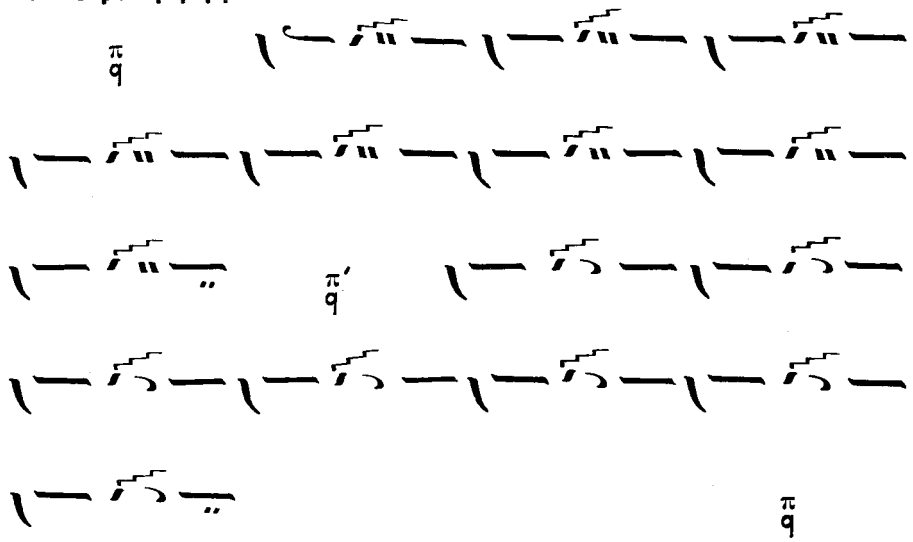
Γύμνασμα με παρεστιγμένο Γοργό από αριστερά

Άλλο με παρεστιγμένο από δεξιά

Γύμνασμα με Τρίγοργο

Άλλο με Τρίγοργο

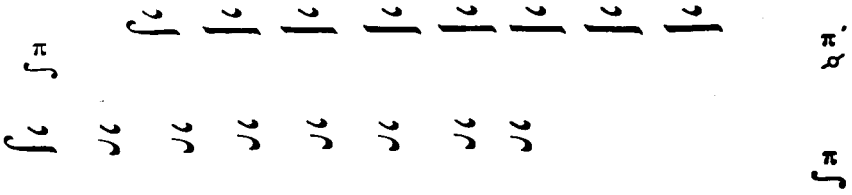
Ἄλλο με Τρίγοργο



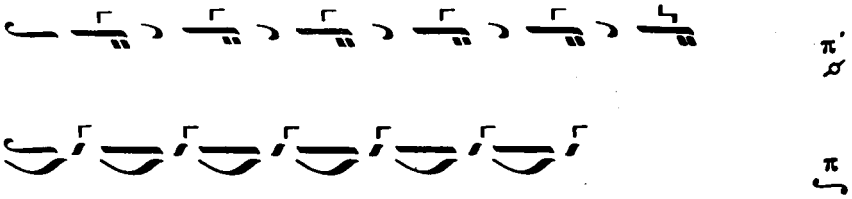
Κλίμακα Χρωματική εκ του Πα (βλέπε σελίδα 109)



Κλίμακα με παράταση ενός χρόνου



Γύμνασμα κλιμακηδόν με Γοργό.

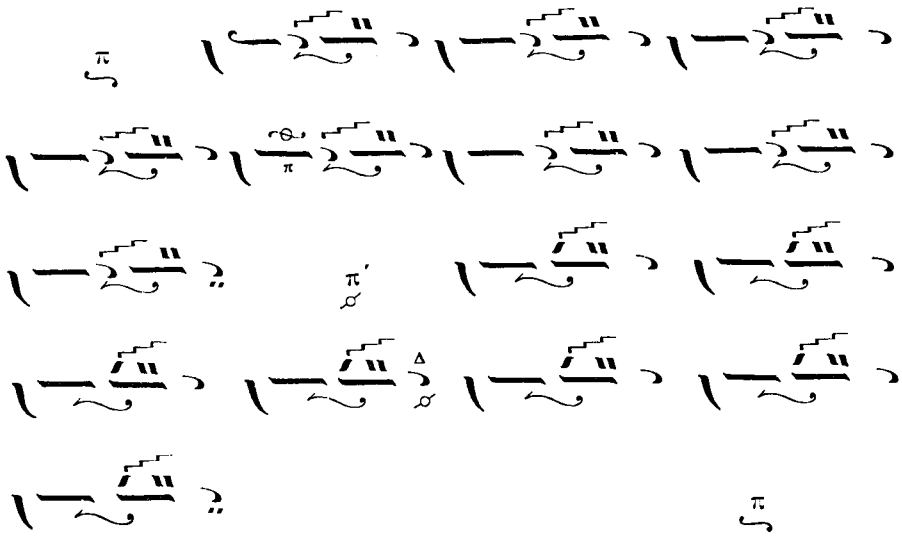


Άλλο

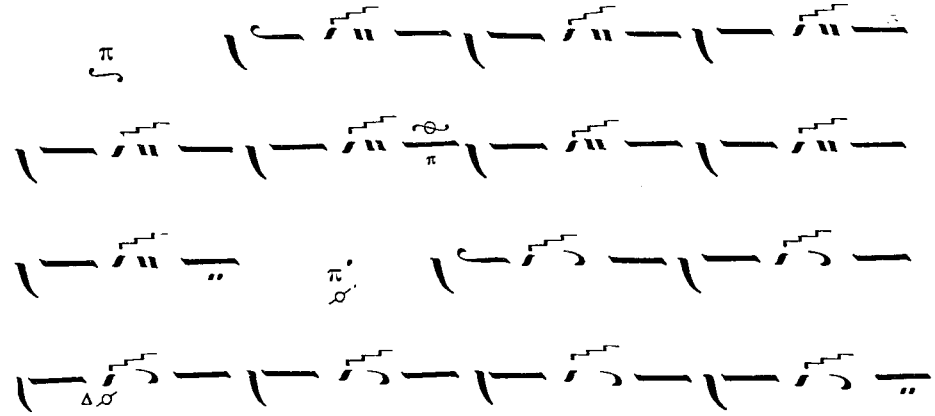
Άλλο

Γύμνασμα με Δίγοργο

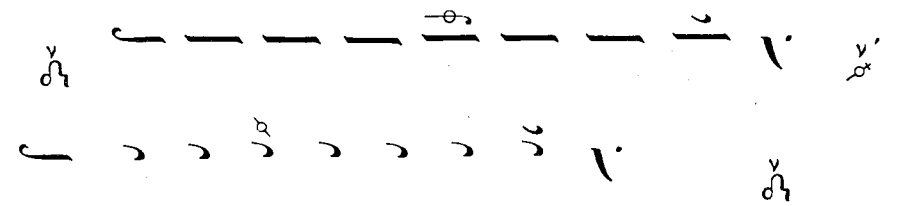
Γύμνασμα με Τρίγοργο



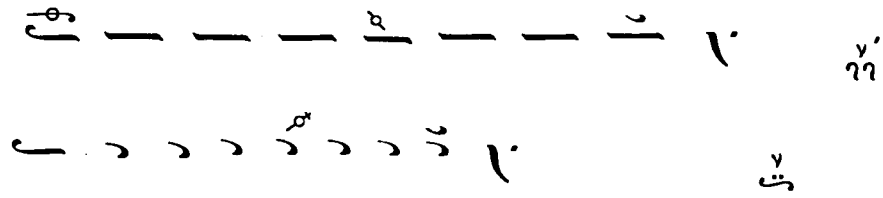
Άλλο



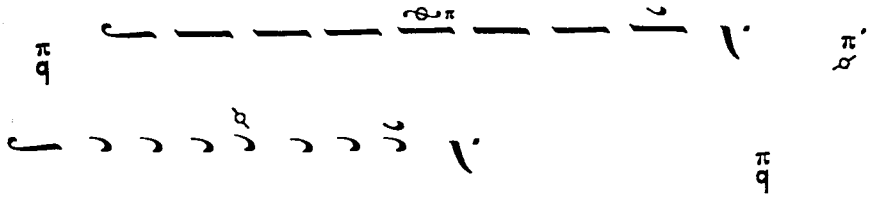
Κλίμακα μικτή εκ του Νη (βλέπε σελίδα 108)



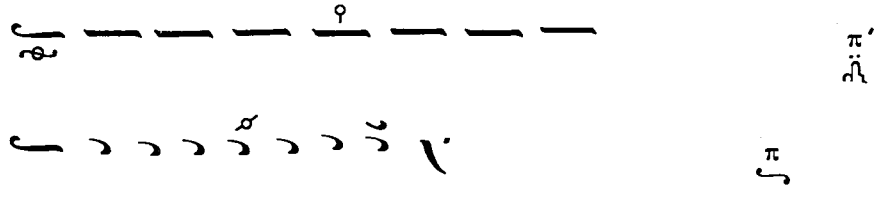
Άλλη (βλέπε σελίδα 108)



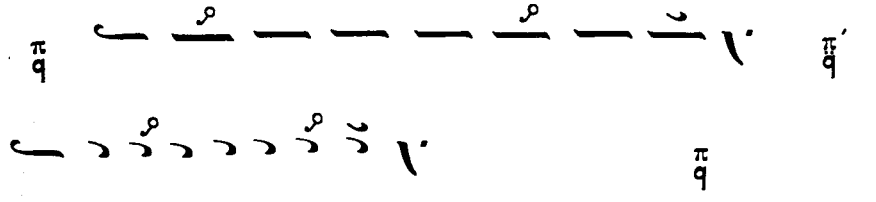
Κλίμακα μικτή εκ του Πα (βλέπε σελίδα 110)



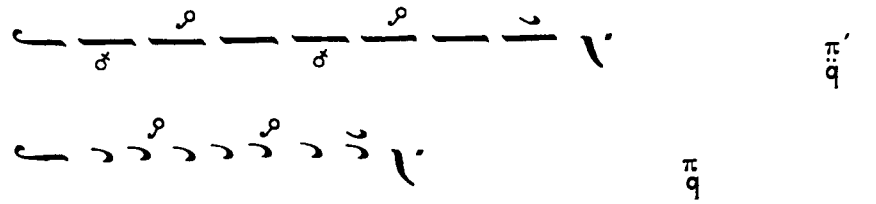
Άλλη (βλέπε σελίδα 110)



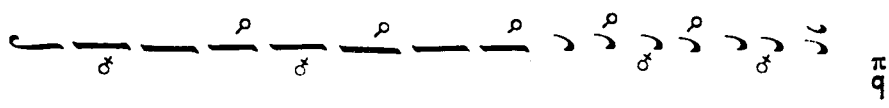
Κλίμακα εναρμόνια εκ του Πα (βλέπε σελίδα 114)



Άλλη (βλέπε σελίδα 114)

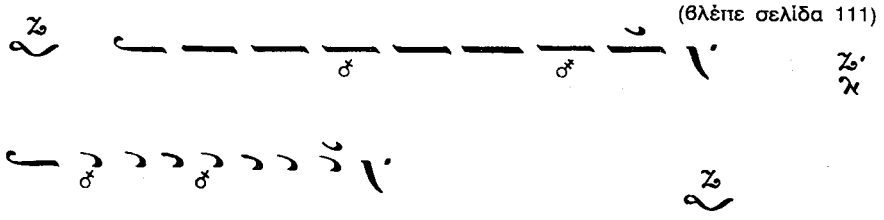


Κλίμακα εκ του Πα με δίεση Βου, Κε και ύφεση Δι, Ζω, Πα (βλέπε σελίδα 112)



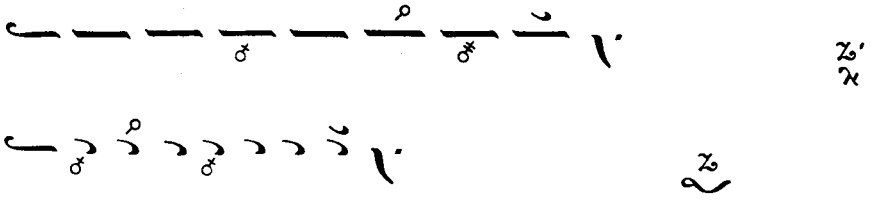
Κλίμακα του Βαρέος διατονικού ήχου εκ του Ζω με δίεση Βου, Κε

(βλέπε σελίδα 111)

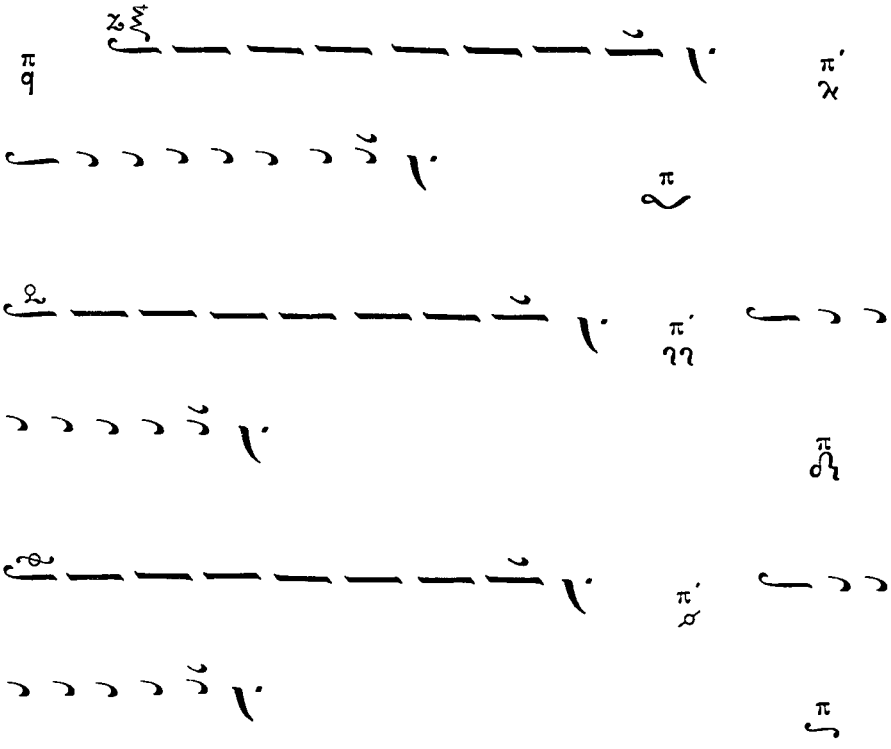


Άλλη εκ του Ζω με δίεση Βου, Κε και ύφεση Δι

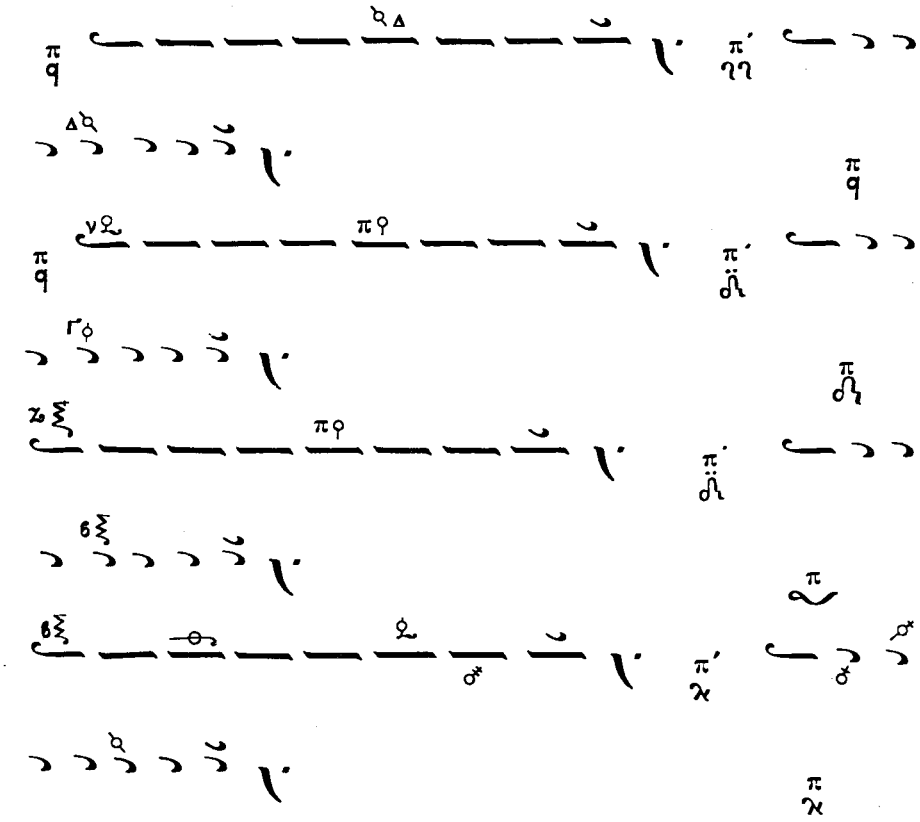
(βλέπε σελίδα 111)



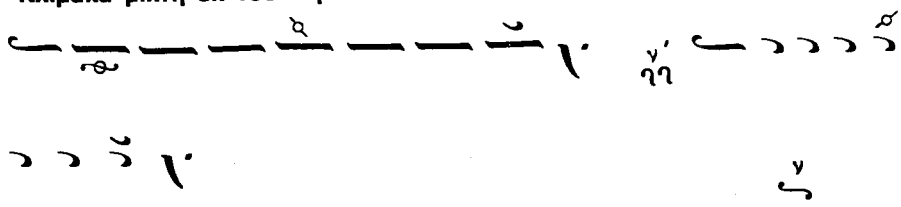
Κλίμακες κατά μετάθεση εκ του Πα



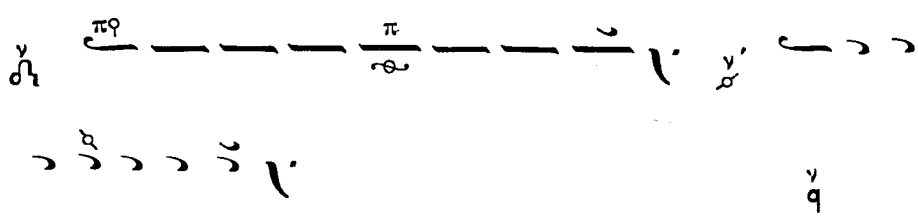
Κλίμακες μικτὲς κατὰ μετάθεση



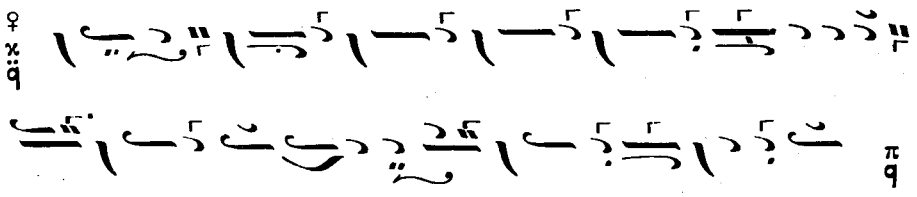
Κλίμακα μικτὴ ἐκ τοῦ Νη



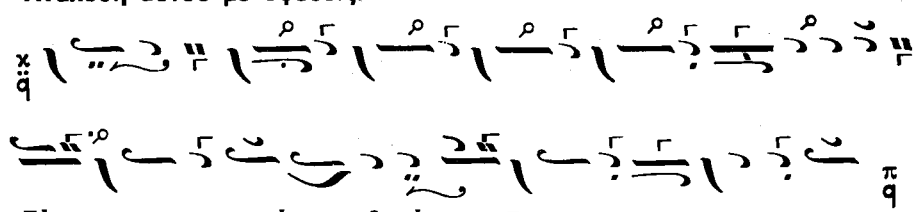
Κλίμακα μικτὴ κατὰ μετάθεση ἐκ τοῦ Νη



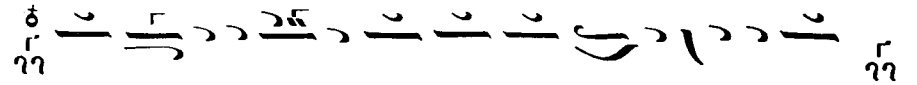
Γύμνασμα της εναρμόνιας φθοράς του Κε (βλέπε σελίδα 102)



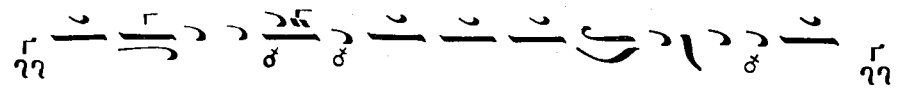
Ανάλυση αυτού με υφέσεις.



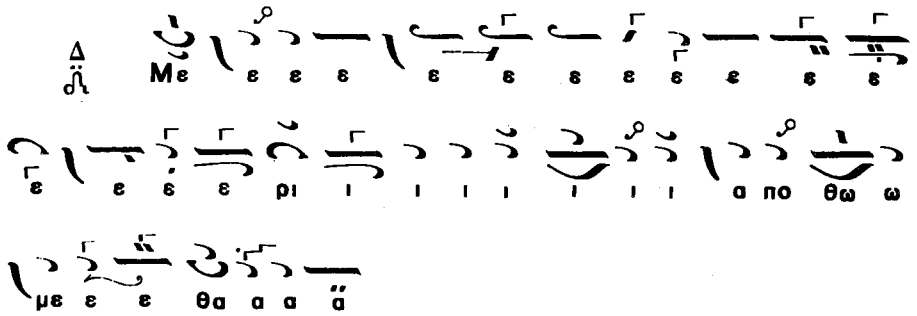
Γύμνασμα της εναρμόνιας φθοράς του Γα



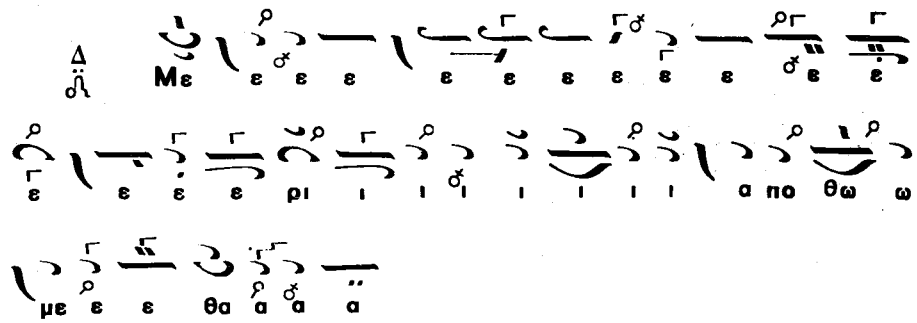
Ανάλυση αυτού με διέσεις



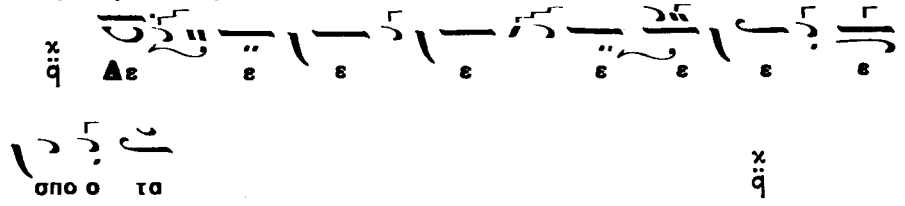
Γύμνασμα της εναρμόνιας φθοράς του Ζω (βλέπε σελίδα 102)



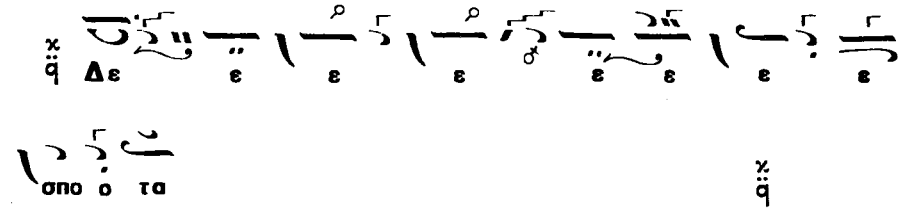
Ανάλυση αυτού με υφέσεις και διέσεις



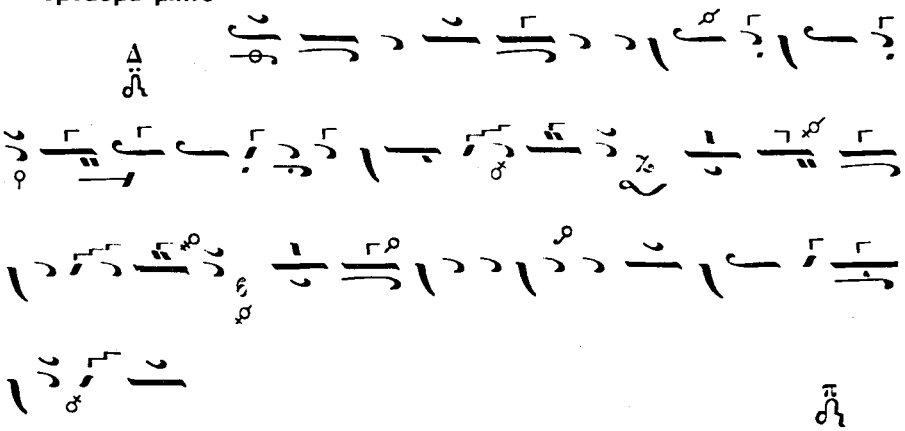
Γύμνασμα του φυσικού Βου



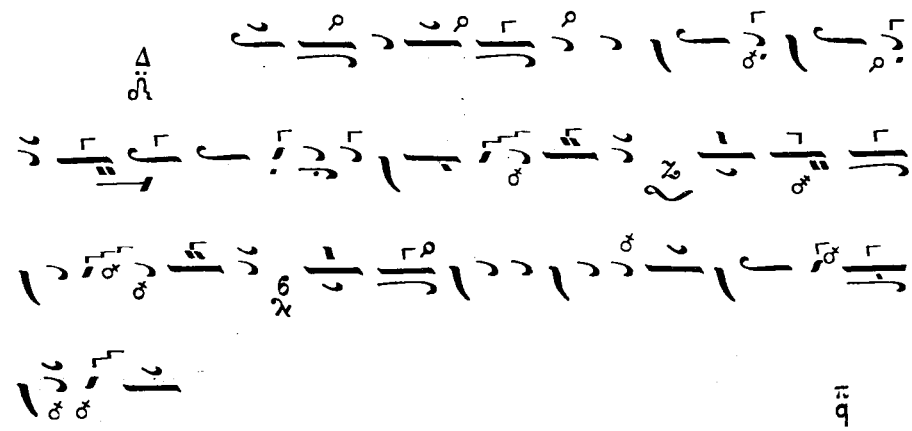
Γύμνασμα Βου εν υφέσει και Ζω εν διέσει



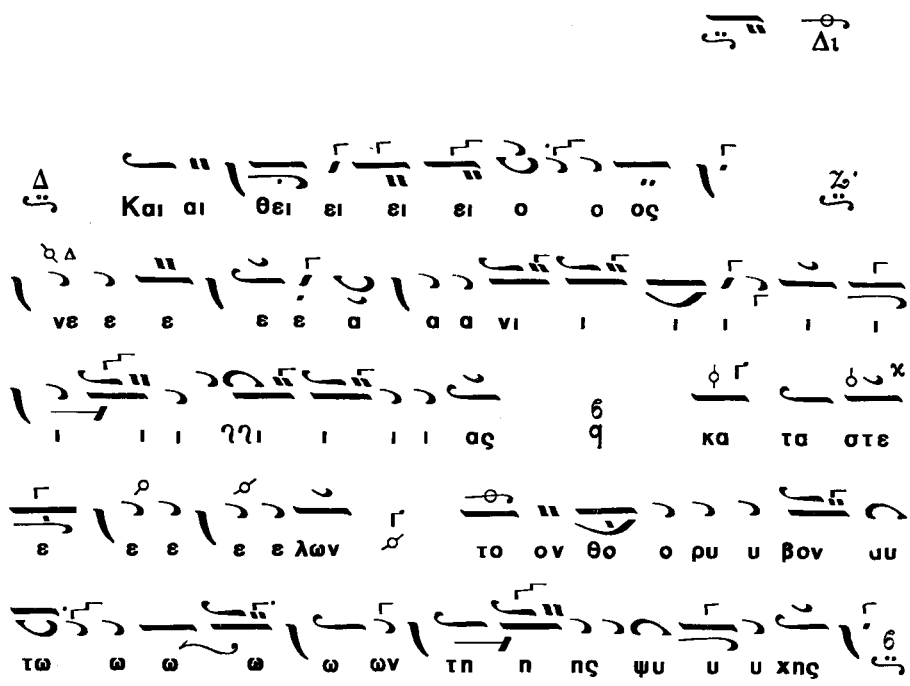
Γύμνασμα μικτό



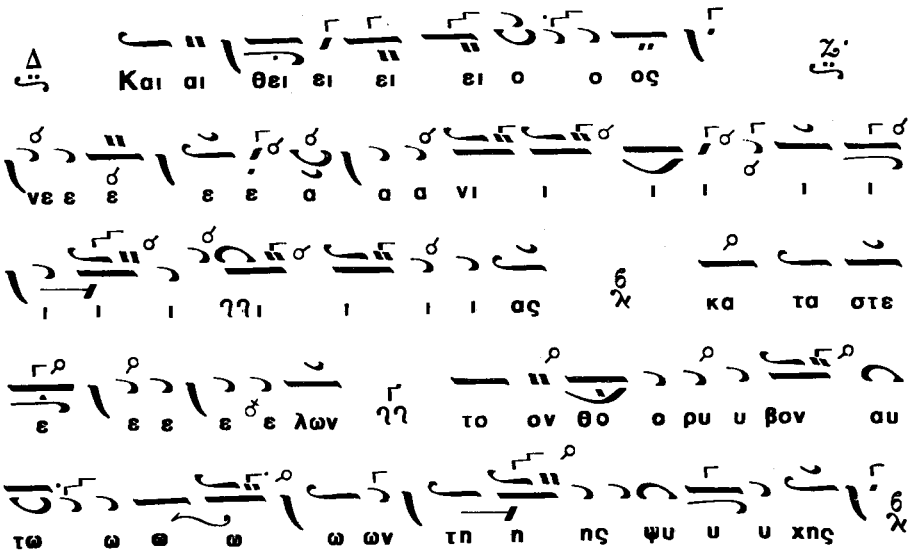
Ανάλυση αυτού με υφέσεις και διέσεις



Γύμνασμα κατά μετάθεση.



Ανάλυση αυτού με υφέσεις και διέσεις.

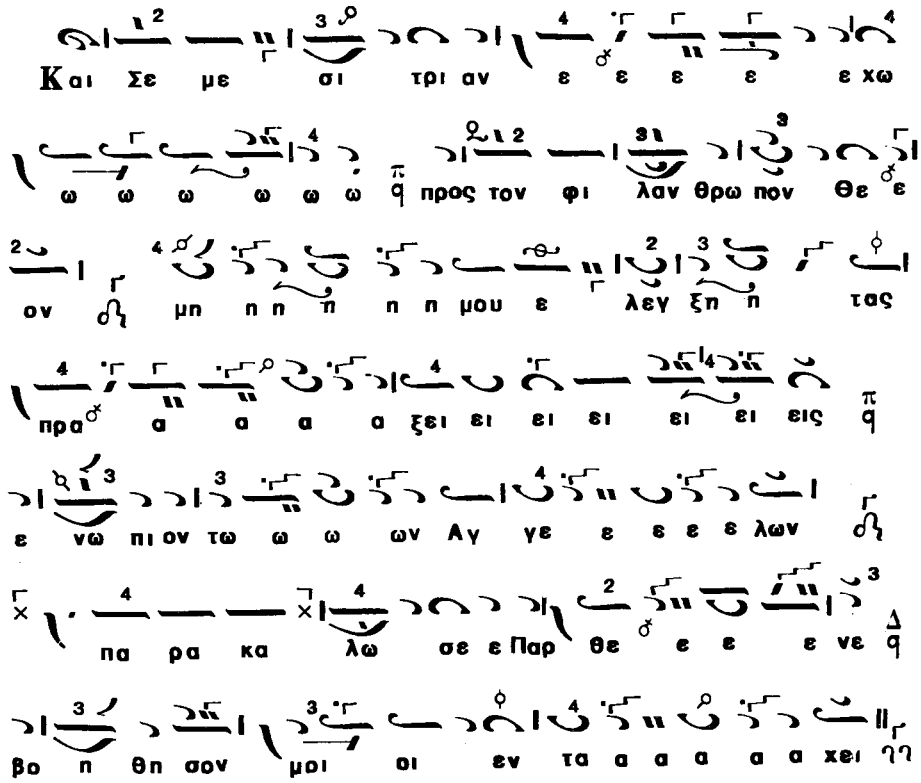


Εξαποστειλάριον Θεοτοκίον

Ήχος Τρίτος Γα

Ρυθμός τετράσημος με εξαιρέσεις: Χρόνος μέτριος:

(Με αναλυμένη γραφή Νηλέως Καμαράδου)

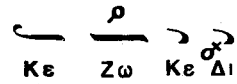


27. Χρόαι

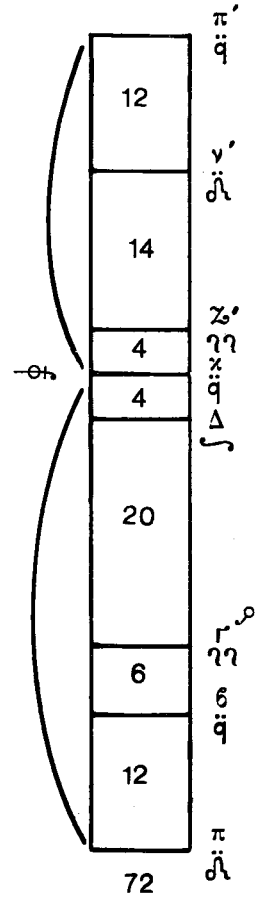
Χρόαι λέγονται τα σημεία με τα οποία αλλοιώνονται τα διαστήματα ορισμένων φθόγγων ενός τετραχόρδου ή πενταχόρδου.

Στη Βυζαντινή Μουσική σε χρήση είναι οι εξής τρεις χρόαι:

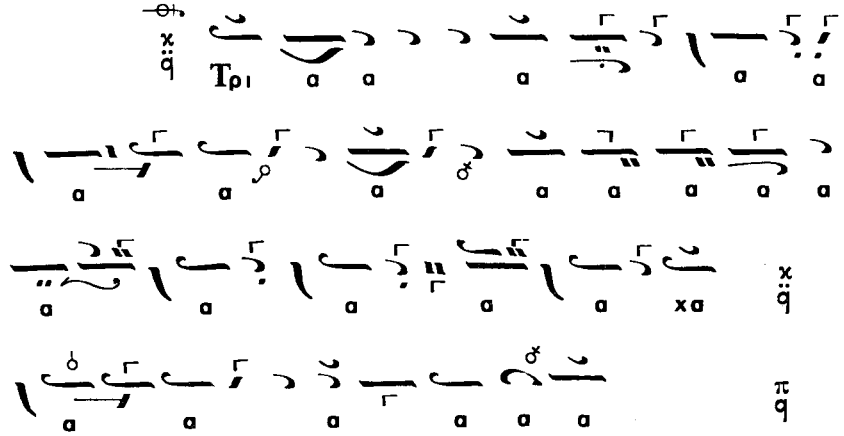
α) Η εναρμόνια χρόα του **Κε** **Σπάθη,** που θέλει τον πρώτο ανιόντα σε ύφεση και τον κατιόντα σε δίεση, όπως:



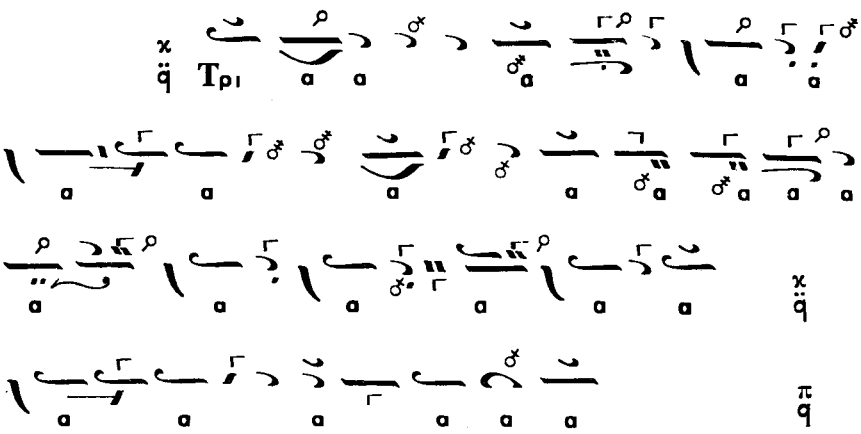
Κλίμακα της Σπάθης κατά το Διαπασών σύστημα



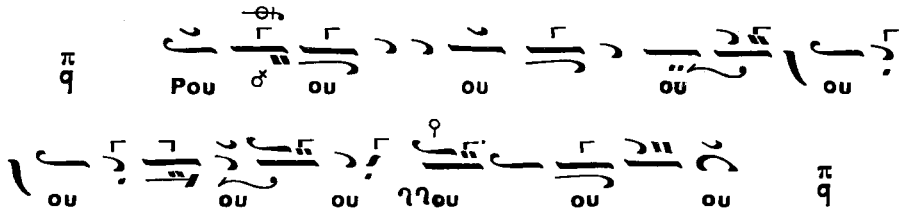
Γύμνασμα της Σπάθης επι του Κε



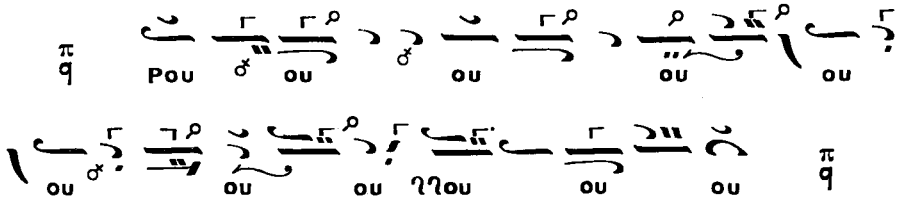
Ανάλυση αυτού με υφέσεις και διέσεις



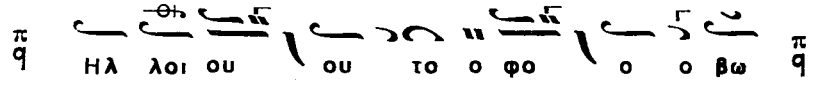
Γύμνασμα της Σπάθης επί του Γα



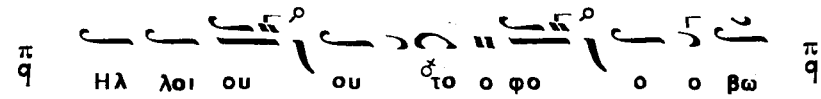
Ανάλυση αυτού με υφέσεις και διέσεις



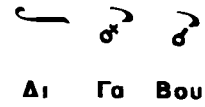
Γύμνασμα της Σπάθης επί του Πα



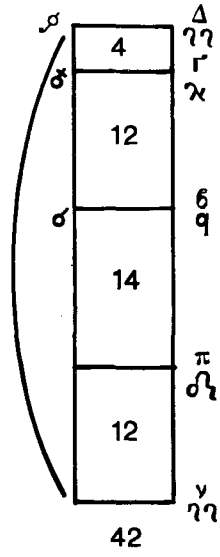
Ανάλυση αυτού με υφέσεις και διέσεις



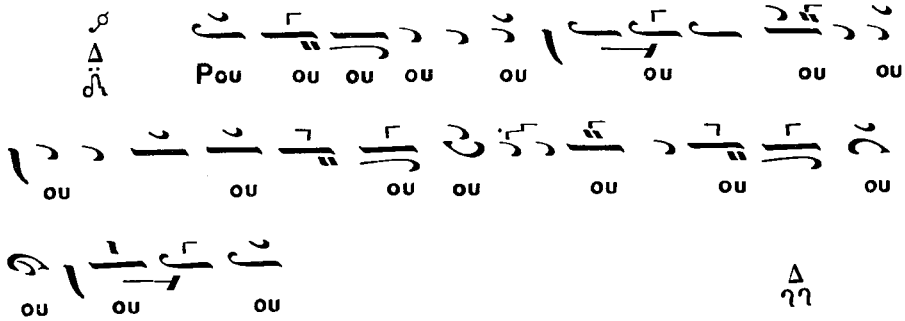
θ) Η εναρμόνια χρόα του **Δι** **Κλιτόν,** που θέλει τον πρώτο κατιόντα σε δίεση και τον δεύτερο σε δίεση, όπως:



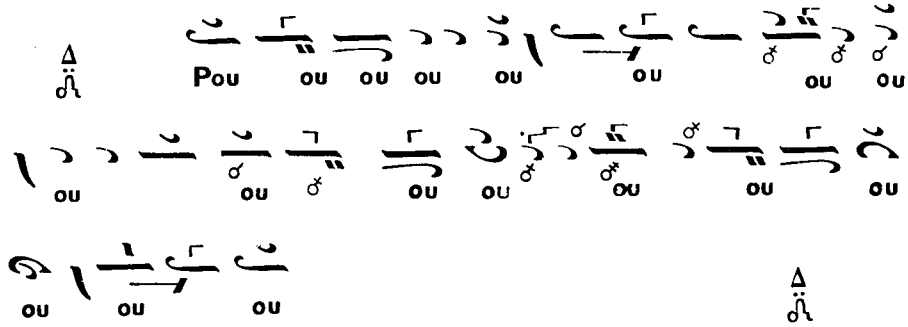
Πεντάχορδον του Κλιτού



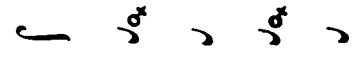
Γύμνασμα του Κλιτού



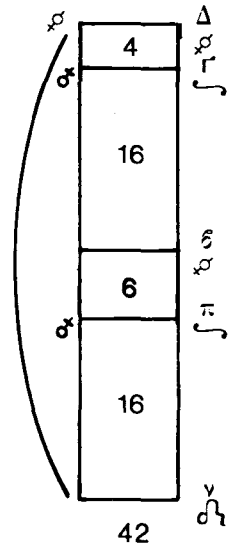
Ανάλυση αυτού με διέσεις



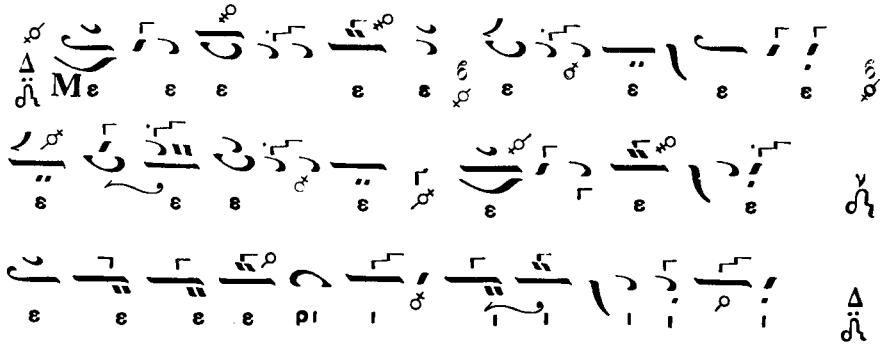
γ) Η χρωματική χρόα του **Δι** **Ζυγός,** που θέλει τον πρώτο κατιόντα σε δίεση, το δεύτερο στη διατονική του θέση, τον τρίτο σε δίεση και τον τέταρτο στη θέση του, όπως:



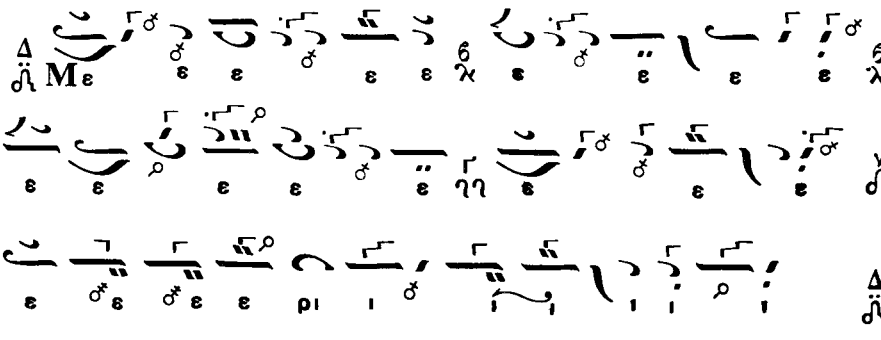
Πεντάχορδον του Ζυγού



Γύμνασμα του Ζυγού



Ανάλυση αυτού με διέσεις



28. Καταλήξεις των μελών των οκτώ ήχων

Τα κύρια γνωρίσματα, με τα οποία ξεχωρίζει κάθε μέλος σε ποιό ήχο ανήκει είναι εκτός απ' την **φθογγική βάση** η μελική σύνθεση των καταλήξεων· κάθε θέση **ατελών, εντελών** και **τελικών.** Κυρίως όμως γνωρίζονται τα μέλη από την πλοκή των **εντελών και τελικών** καταλήξεων.

Κάθε ένας από τους ήχους έχει τρία είδη μελών:

α) Το Ειρμολογικό· σύντομο και αργό.

β) Το Στιχηραρικό· σύντομο, αργοσύντομο και αργό.

γ) Το Παπαδικό.

Στο σύντομο Ειρμολογικό υπάγονται: τα Απολυτίκια, Θεοτοκία, Κοντάκια, Καθίσματα σύντομα, Αναβαθμοί, Κανόνες, Προσόμοια σύντομα, Δοξολογίες σύντομες, Κεκραγάρια σύντομα, Εσπέρια σύντομα, Απόστιχα σύντομα, Προκείμενα, Αντίφωνα και όλα τα σύντομα μέλη.

Στο αργό Ειρμολογικό υπάγονται: οι Ειρμοί, Καταβασίες, Καθίσματα αργά, Προσόμοια αργά, το αντίφωνο του Τετάρτου ήχου «Εκ νεότητός μου», Προκείμενα αργά, κλπ.

Στο σύντομο Στιχηραρικό υπάγονται: τα Κεκραγάρια, Εσπέρια, Δοξαστικά, Απόστιχα, Πασαπνοάρια, Αίνοι, Ιδιόμελα, Δοξολογίες αργές, Ανοιξαντάρια, Μακάριος Ανήρ, κλπ.

Στο αργοσύντομο Στιχηραρικό μέλος κυρίως υπάγονται τα Δοξαστικά που μελοποιούσαν οι νεώτεροι Μουσικοδιδάσκαλοι, όπως Γεώργιος ο Ραιδεστηνός, Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης, Νηλεύς Καμαράδος και άλλοι, που ερανίζονταν γραμμές από το αργό στιχηραρικό, και έτσι από την ποικιλία των καταλήξεων σχηματίστηκε το αργοσύντομο Στιχηραρικό

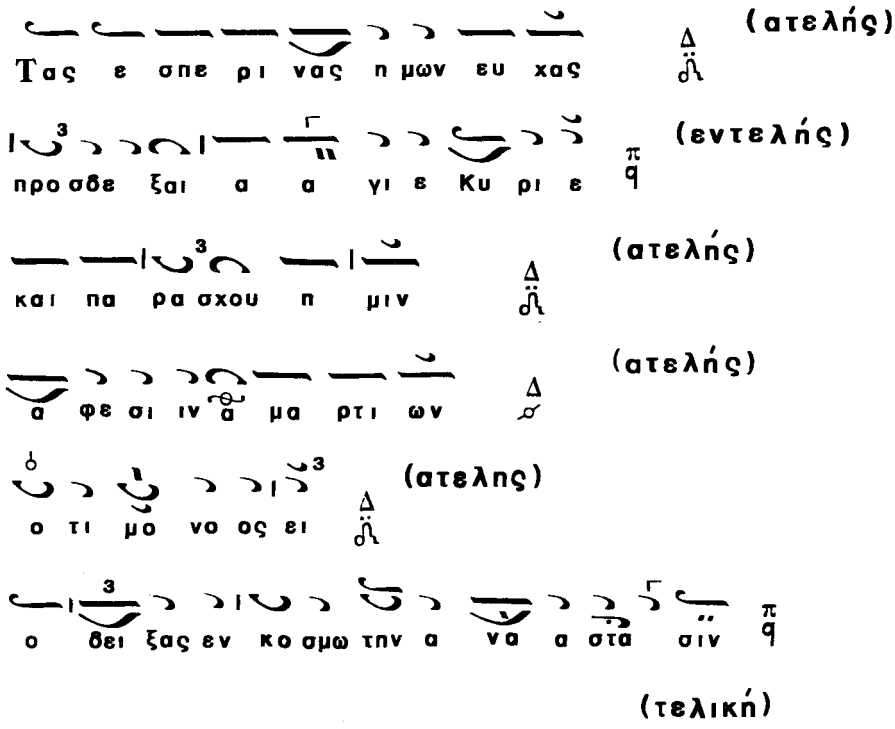
Στο αργό Στιχηραρικό υπάγονται: τα Μεγάλα Προκείμενα της Μ. Τεσσαρακοστής, Ιδιόμελα της Μ. Τεσσαρακοστής, Δοξαστικά Ιακώβου Πρωτοψάλτη, Ανοιξαντάρια αργά Ιωάννου του Δαμασκηνού και Κουκουζέλη, «Φως Ιλαρόν» κλπ.

Στο Παπαδικό, τέλος, υπάγονται: τα Χερουβικά, Κοινωνικά, Καλοφωνικοί Ειρμοί, «Θεοτόκε Παρθένε» Π. Μπερεκέτη, «Ἄνωθεν οι προφήται», «Περίζωσαι την Ρομφαίαν Σου», «Τον Δεσπότην» αργόν, «Τῇ ὑπερμάχῳ» αργόν κλπ.

29. Καταλήξεις του σύντομου Ειρμολογικού μέλους

Ἦχος πρῶτος

Ἦχος α΄. Πα



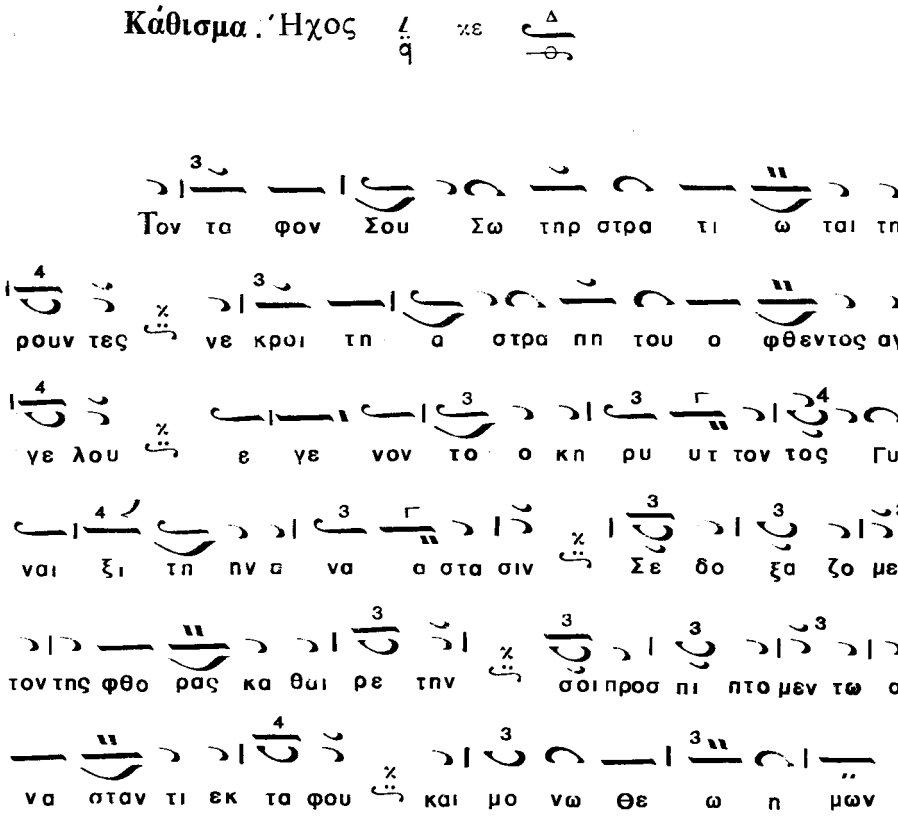
Ο Πρώτος ήχος κάνει καταλήξεις **ατελείς** στον **Δι, εντελείς** στον **Πα** και **τελικές** στον **Πα,** όπως φαίνεται από το παραπάνω τροπάριο.

Μόνο τα Καθίσματα που ανήκουν στον τύπο του «Τόν τάφον σου Σωτήρ», ψάλλονται χρωματικά, αλλά ανήκουν στον Πρώτο ήχο, επειδή έχουν φθογγική βάση τον **Κε** και επειδή έχουν ιδιαίτερη μελική σύνθεση, που δεν υπάγεται στους νόμους της μελικής σύνθεσης των σύντομων Ειρμολογικών μελών, όπως φαίνεται στο Κάθισμα «Τον τάφον σου Σωτήρ». Αυτά τα μέλη ονομάζονται **επείσακτα** ή **επεισαγωγικά.**

Τα σύντομα Στιχηραρικά μέλη, δηλαδή Κεκραγάρια, Εσπέρια, Απόστιχα, Αίνοι, Δοξαστικά κλπ, του Πρώτου ήχου έχουν βάση τον **Πα,** οδεύουν κατά το τρίχορδο σύστημα και κάνουν καταλήξεις **ατελείς** στον **Γα** και στον **Πα, εντελείς, τελικές** και **καταληκτικές** στον **Πα.**

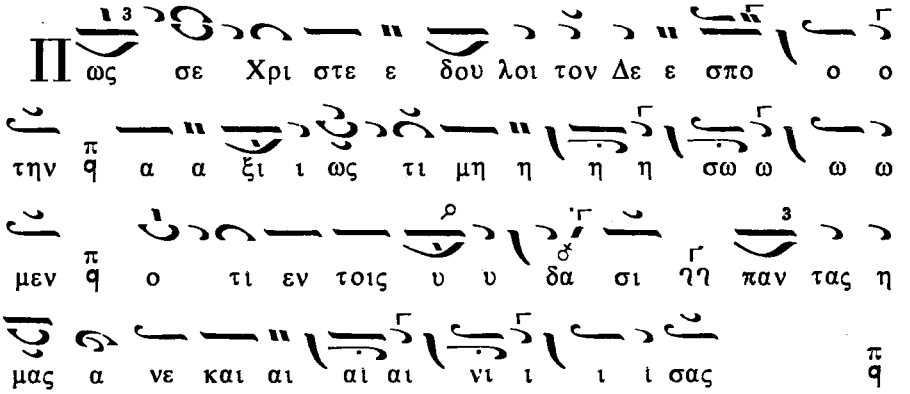
Επίσης, ο Πρώτος ήχος κάνει κάποτε καταλήξεις **τελικές** και **καταληκτικές** στον **Γα** όπως: «Λειτουργικά», «Ἄξιόν εστιν».

Κάθισμα. Ἦχος

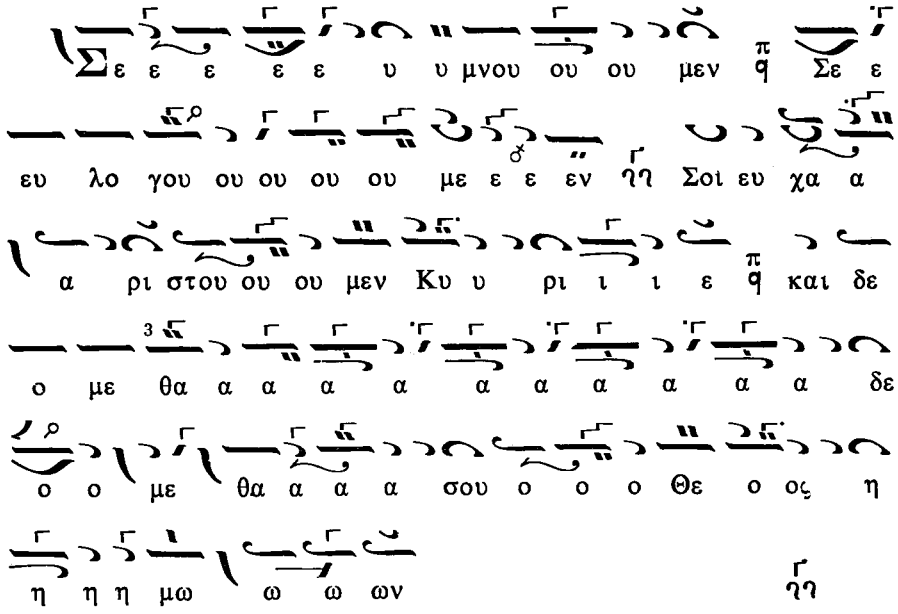


Ιδιόμελα. Ἦχος α΄. Πα

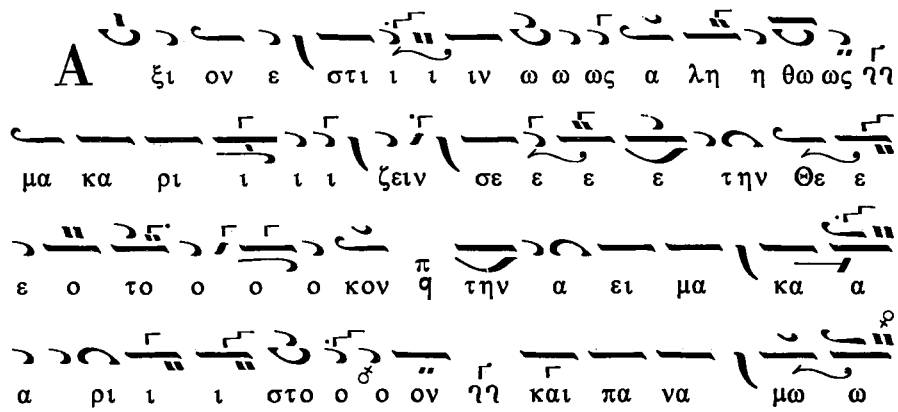


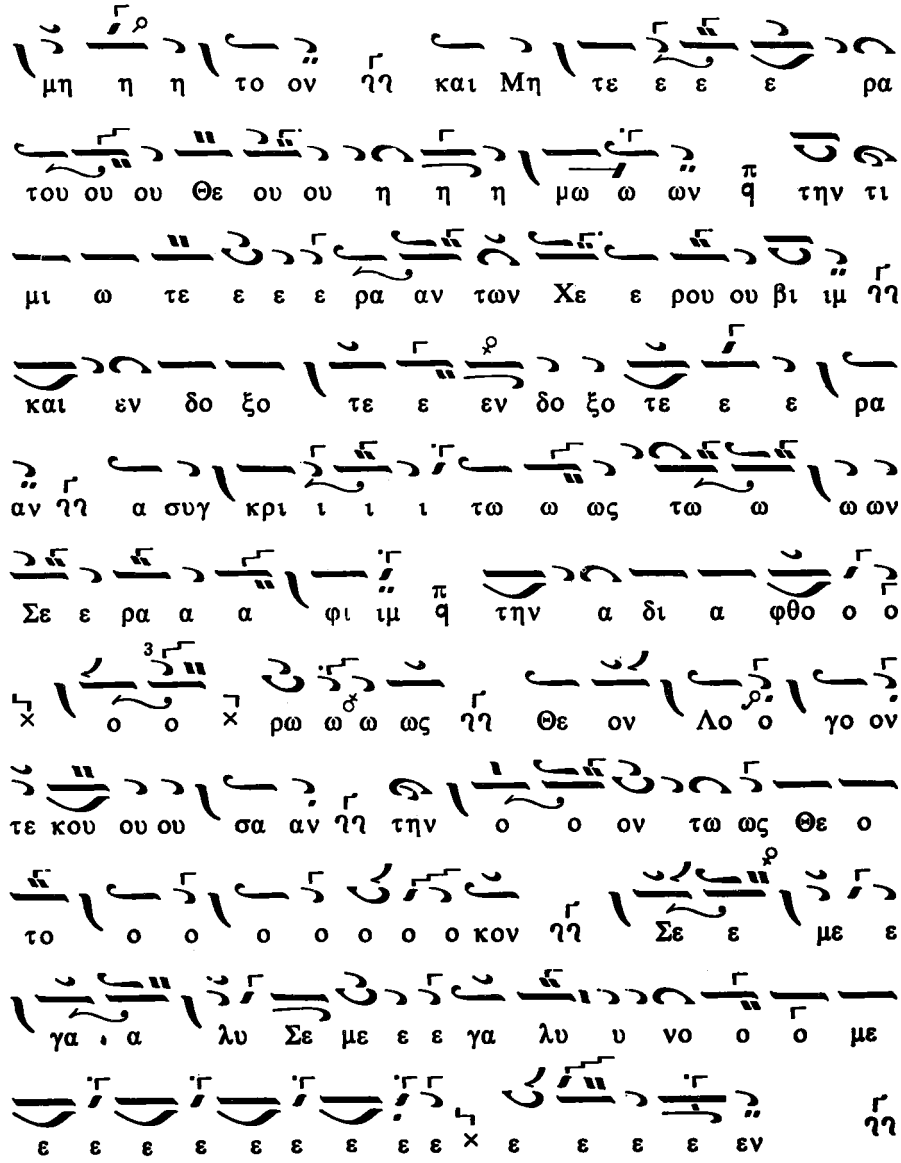


Σε υμνούμεν Ἦχος α΄. Πα



Ἄξιον εστίν. Ἦχος α΄. Πα



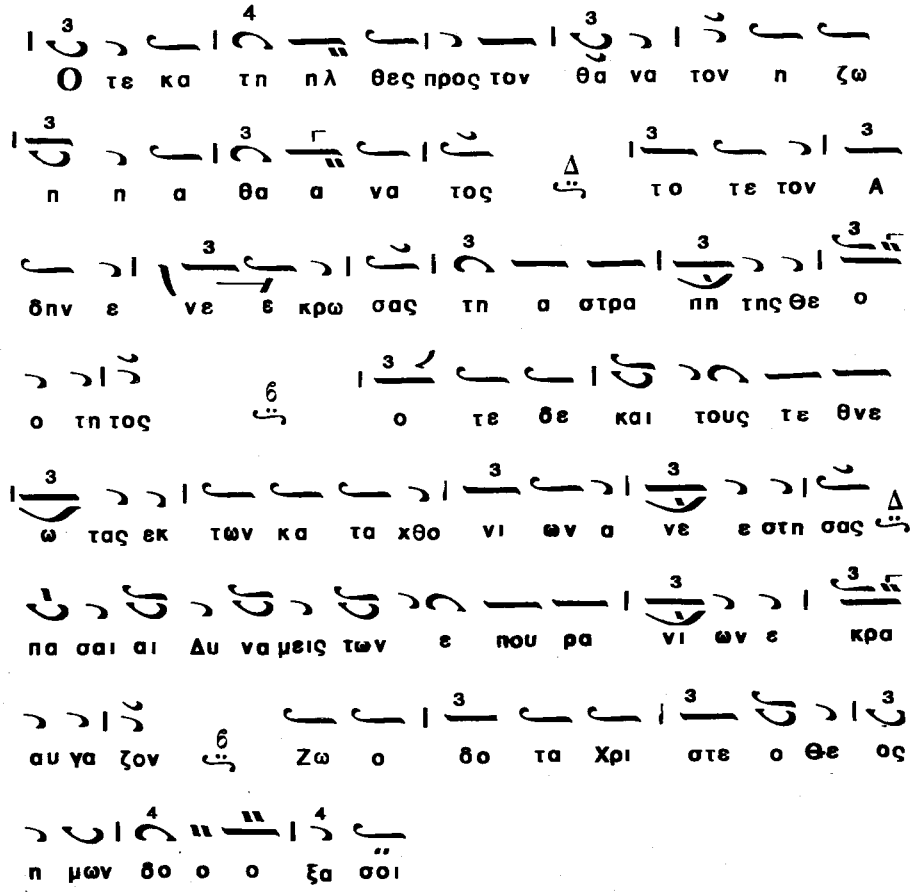

μη η η το ον νη και Μη τε ε ε ρα
του ου ου Θε ου ου η η η μω ω ων π τη̄ν τι
μι ω τε ε ε ρα αν των Χε ε ρου ου βι ιμ νη
και εν δο ξο τε ε εν δο ξο τε ε ε ρα
αν νη α συγ κρι ι ι ι τω ω ως τω ω ω ων
Σε ε ρα α α φι ιμ π τη̄ν α δι α φθο ο ο
ο ο ρω ω ω ως νη Θε ον Λο ο γο ον
τε κου ου ου σα αν νη τη̄ν ο ο ον τω ως Θε ο
το ο ο ο ο ο ο ο κον νη Σε ε με ε
γα α λυ Σε με ε ε γα λυ υ νο ο ο με
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε εν νη

Ήχος Δεύτερος

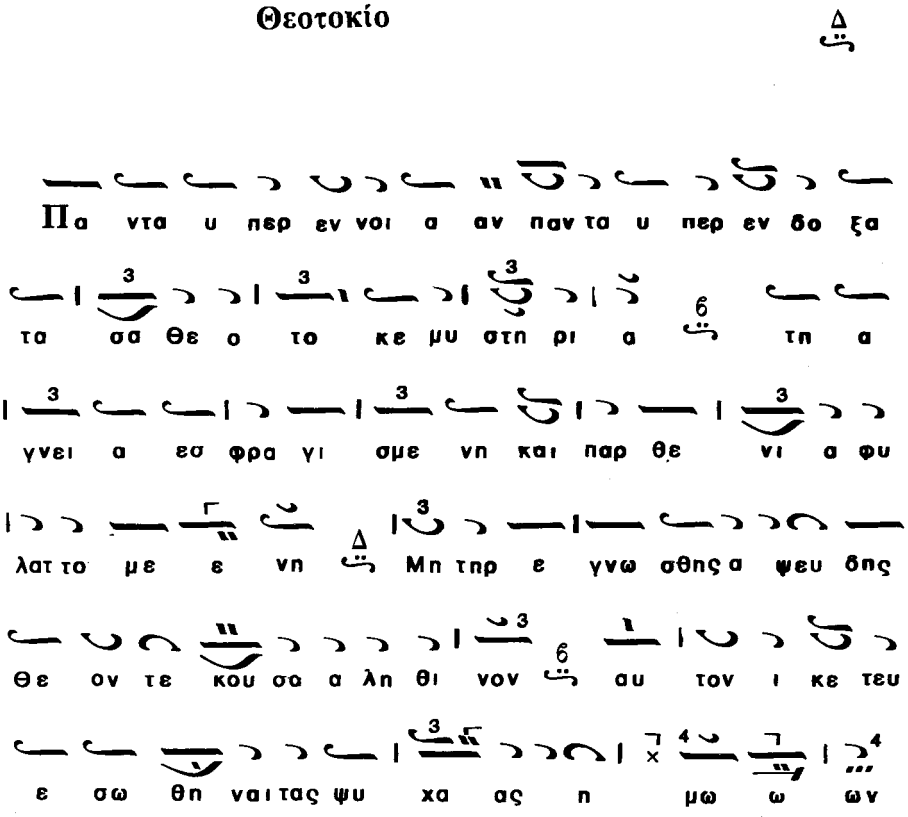
Τα Ειρμολογικά μέλη του Δευτέρου ήχου, όπως: Απολυτίκια, Θεοτοκία, Καθίσματα, Κοντάκια, Εξαποστειλάρια και όσα είναι συγγενικά με αυτά, οδεύουν (πηγαίνουν) από τον **Δι.**

Κάνουν καταλήξεις **ατελείς** και **τελικές** στον **Δι, εντελείς** στον **Βου,** με την παρακάτω γενικά μελική σύνθεση.

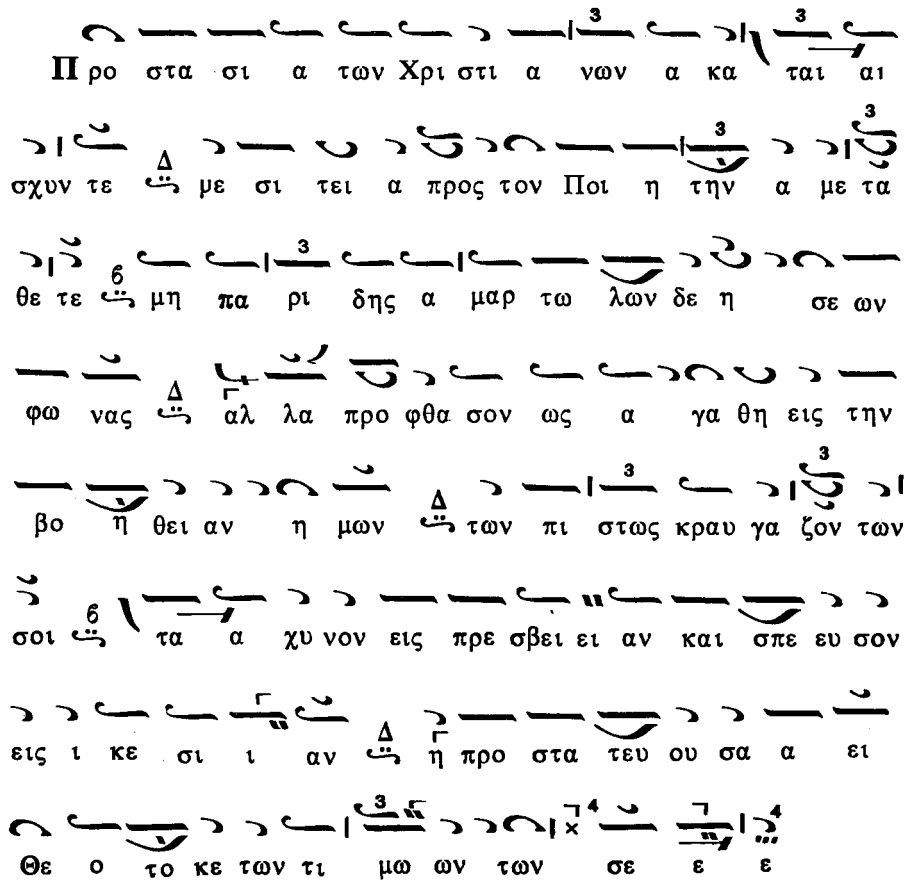
Απολυτίκιο Ήχος Δι



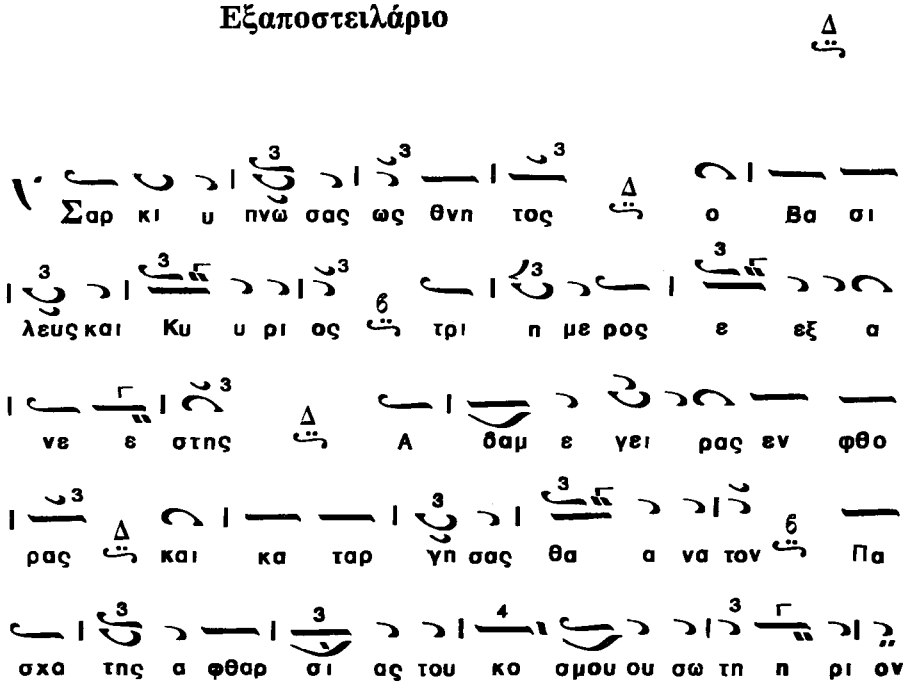
Θεοτοκίο


Πα ντα υ περ εν νοι α αν παν τα υ περ εν δο ξα
τα σα Θε ο το κε μυ στη ρι α τη α
γνει α εσ φρα γι σμε νη και παρ θε νι α φυ
λατ το με ε νη Μη τηρ ε γνω σθης α ψευ δης
Θε ον τε κου σα α λη θι νον σου τον ι κε τευ
ε σω θη ναι τας ψυ χα ας η μω ω ων

Κοντάκιο Ήχος



Εξαποστειλάριο

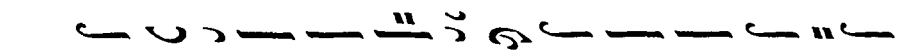


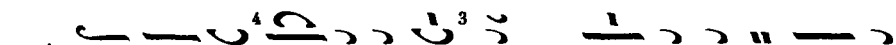
Όλα τα άλλα Ειρμολογικά μέλη του Δευτέρου ήχου, δηλαδή: Κανόνες, Ειρμοί, Θεοτοκία Αποστίχων, Αναβαθμοί κλπ οδεύουν (πηγαίνουν) κατά το τετράχορδο σύστημα (με την κλίμακα του Πλαγίου Δευτέρου ήχου από τον **Πα**) και κάνουν καταλήξεις **ατελείς** στον **Δι, εντελείς, τελικές** και **καταληκτικές** στον **Πα.**

ΩΔΗ Θ΄

Μεγαλυνάριο

Κανὼν Α΄ Ἦχος  Πα



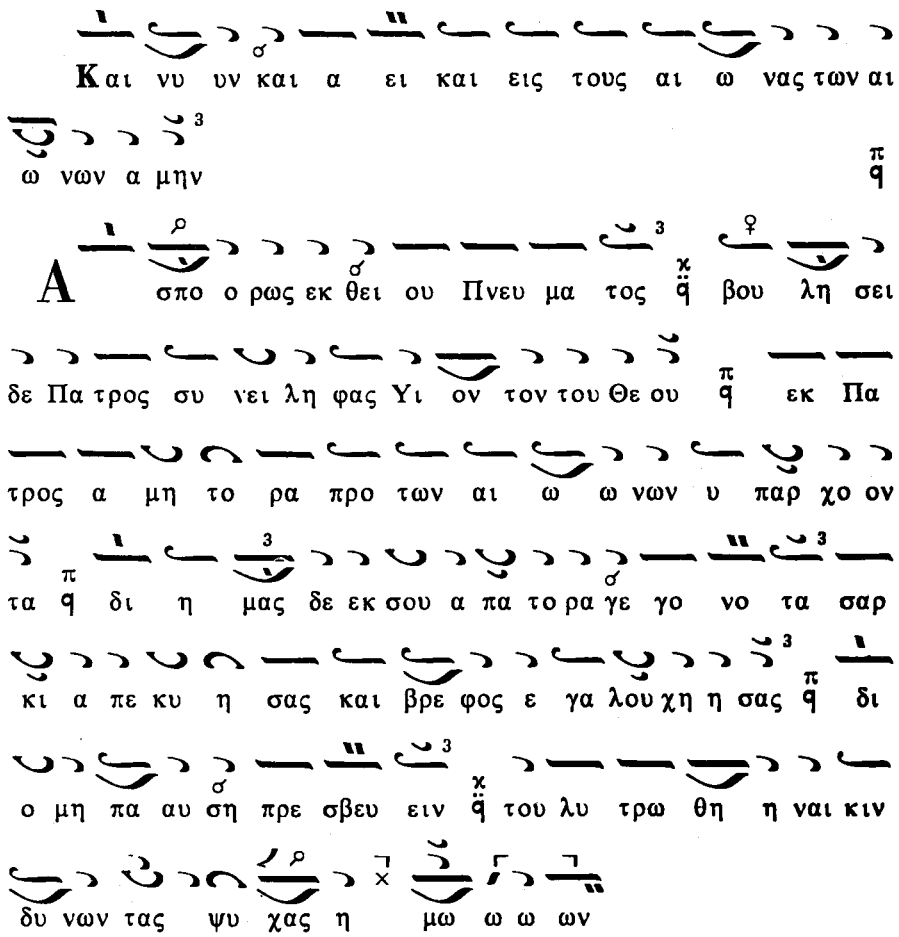


Ἦχος Τρίτος

Τα Ειρμολογικά μέλη του Τρίτου ήχου οδεύουν κατά το τρίχορδο σύστημα, **Πα – Γα – Κε**

Κάνουν καταλήξεις **ατελείς** στον **Κε, εντελείς** στον **Πα,** και **τελικές** καθώς και **καταληκτικές** στον **Γα.**

Θεοτοκίο Ἦχος Γα Πα

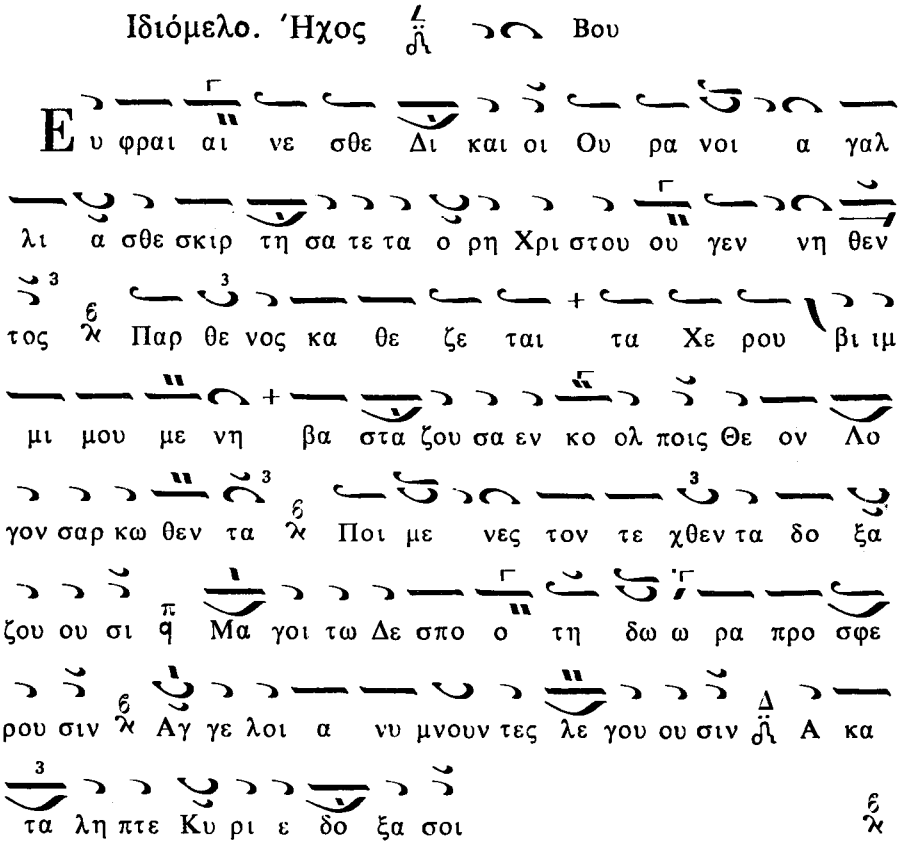


Ἦχος Τέταρτος

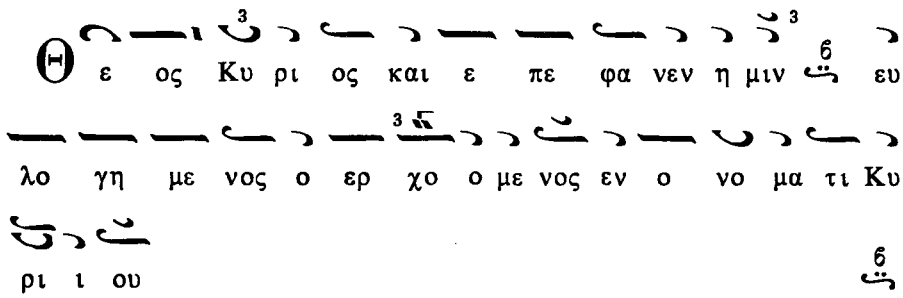
Τα Ειρμολογικά μέλη του Τετάρτου ήχου οδεύουν κατά το τρίχορδο σύστημα (κάποτε και κατά το τετράχορδο, όταν καταλήγουν στον **Πα**). Κάνουν καταλήξεις **ατελείς** στον **Δι, εντελείς** στον **Πα** και **τελικές** στον **Βου,** καθώς και **καταληκτικές.**

Επίσης στον Τέταρτο ήχο, τα Απολυτίκια, Θεοτοκία κλπ, έχουν βάση τον **Δι** του Δευτέρου ήχου, αλλά έχουν άλλη μελική σύνθεση των καταλήξεων, **ατελών, εντελών** και **τελικών.**

Ὁμως τα Καθίσματα του Τετάρτου ήχου, του τύπου «Κατεπλάγη Ιωσήφ» οδεύουν κατά την κλίμακα του Πλαγίου Δευτέρου ήχου εκ του **Δι.**

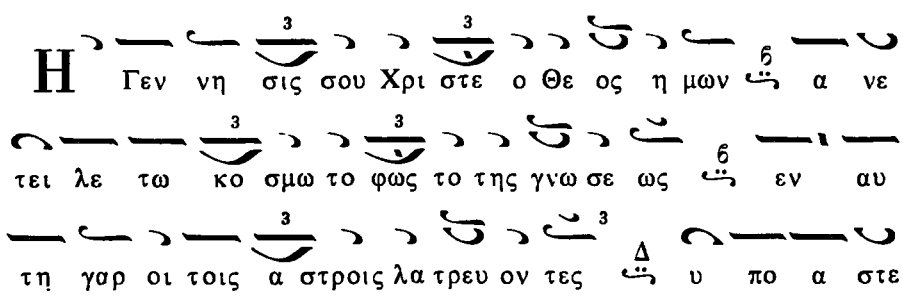


Ἦχος

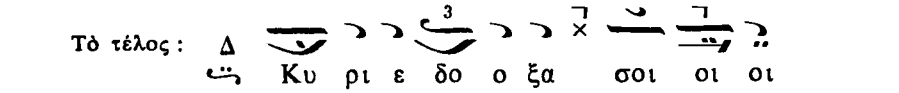


Απολυτίκιο

Ἦχος

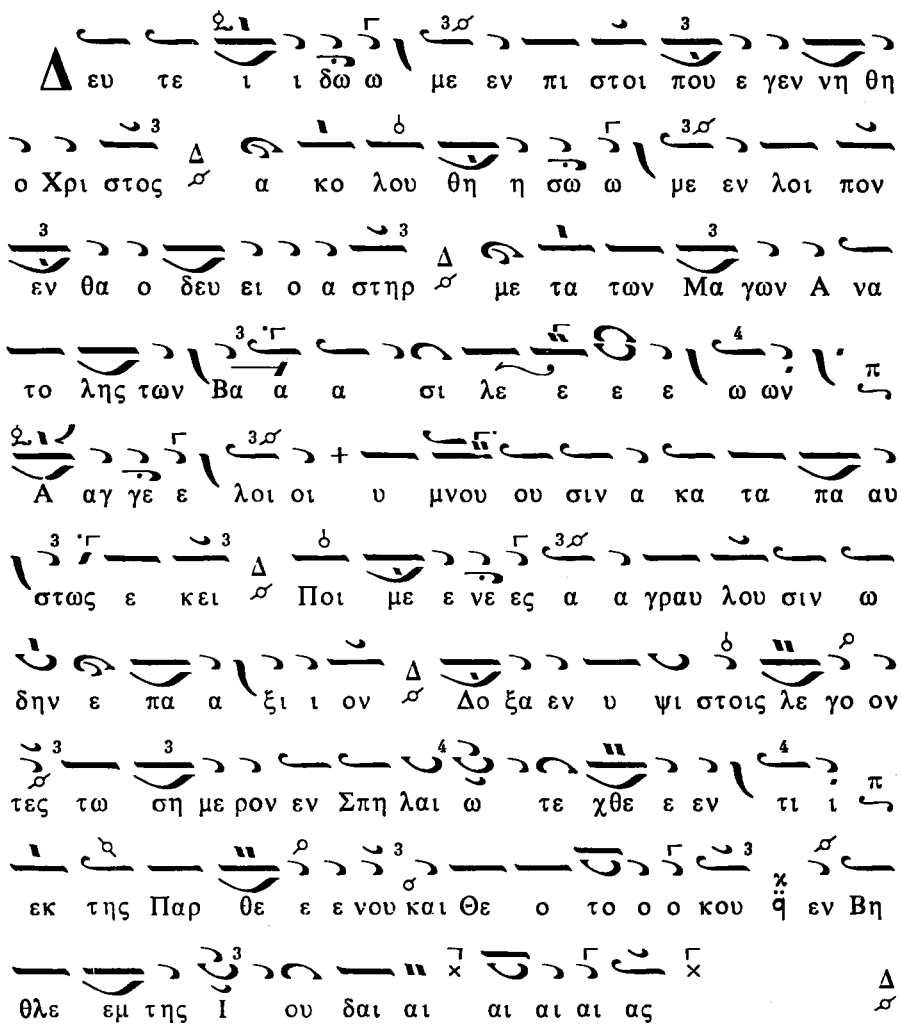


Τὸ τέλος:



Κάθισμα

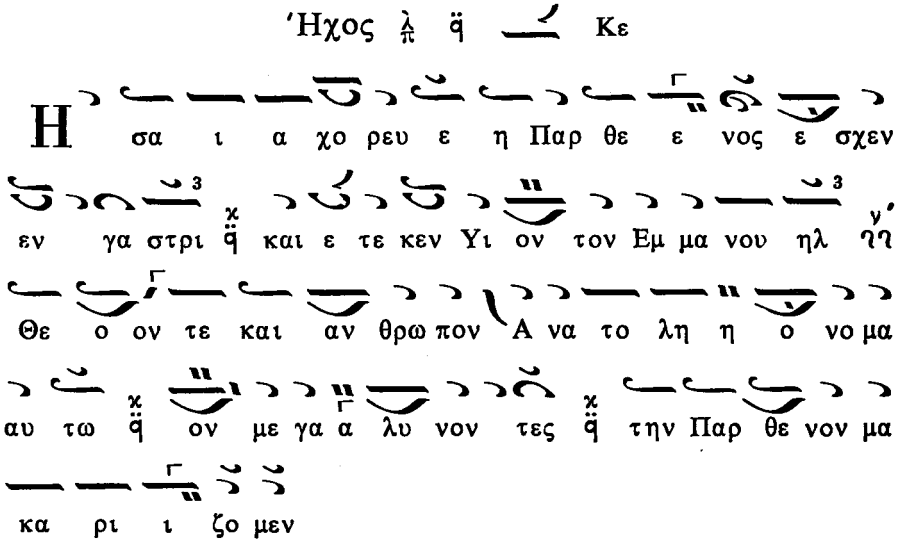
Ἦχος Πλ. δ Προς το «Κατεπλάγη Ιωσήφ»



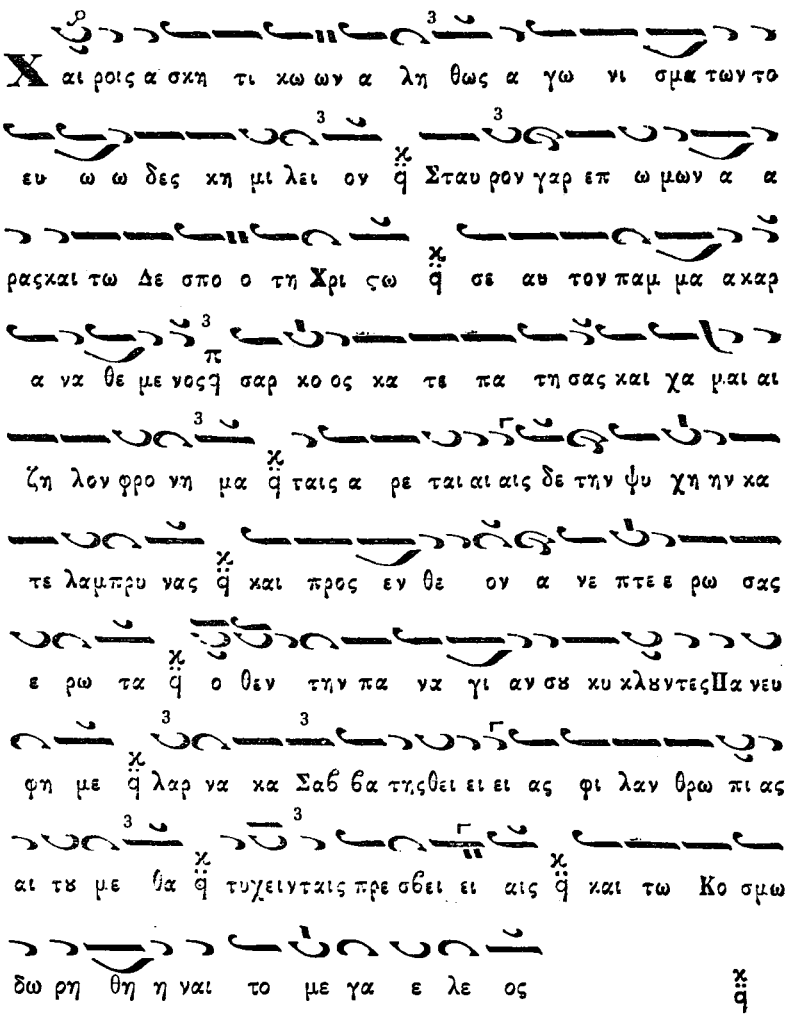
Ἦχος Πλάγιος του Πρώτου

Τα Ειρμολογικά μέλη του Πλαγίου Πρώτου ἤχου έχουν βάση τον **Κε** και οδεύουν κατά το τρίχορδο σύστημα (εκτός των Προσομοίων του τύπου «Χαίροις ἀσκητικῶν ἀληθῶς», που οδεύουν κατά το πεντάχορδο σύστημα). Κάνουν καταλήξεις **ατελείς** στον **Κε** και στον άνω **Νή, εντελείς** και **τελικές** στον **Κε.**

Εκτός των Εγκωμίων του Επιτάφιου Θρήνου «Ἡ Ζωή ἐν Τάφῳ», που κάνουν **τελικές** καταλήξεις στον **Δι,** γιατί υπόκεινται, στους μελικούς νόμους του Ειρμολογικού και σύντομου Στιχηραρικού, γι' αυτό και καλούνται **επεισαγωγικά** ή **επείσακτα** μέλη.

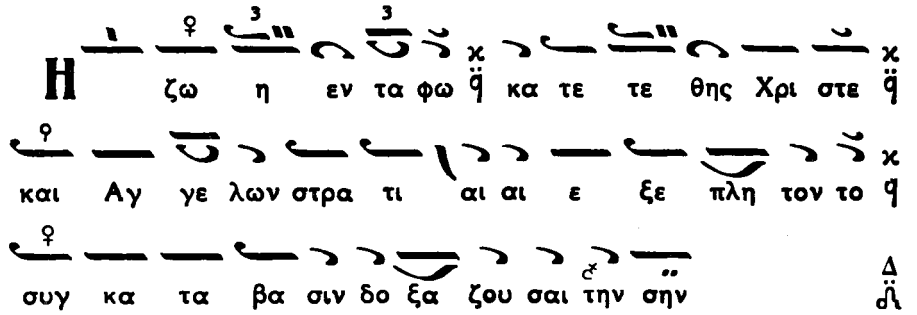


Ἦχος

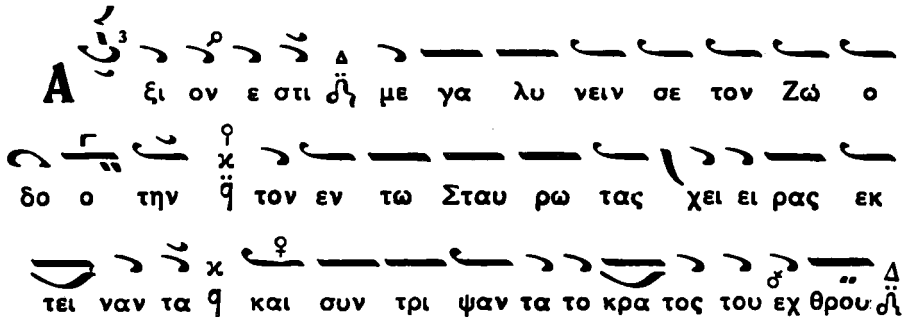

Κε
Χαι ροις α σκη τι κω ων α λη θως α γω νι σμα των το
ευ ω ω δες κη μι λει ον Σταυ ρον γαρ επ ω μων α α
ρας χαι τω Δε σπο ο τη Χρι στω σε αυ τον παμ μα κα χαρ
α να θε με νος σαρ κο ος κα τε πα τη σας και χα μαι αι
ζη λον φρο νη μα ταις α ρε ται αι αις δε τὴν ψυ χὴν κα
τε λαμπρυ νας και προς εν θε ον α νε πτε ε ρω σας
ε ρω τα ο θεν τὴν πα να γι αν σα κυ κλω ντες Πα νευ
φη με λαρ να κα Σαβ βα τῃσθει ει ει ας φι λαν θρω πι ας
αι τα με θα τυχειν ταις πρε σβει ειαις και τω Κο σμω
δω ρη θη η ναι το με γα ε λε ος

ΕΓΚΩΜΙΑ ΤΟΥ ΕΠΙΤΑΦΙΟΥ ΘΡΗΝΟΥ

Στάσις Α' Ἦχος πλ. δ Πα



Στάσις Β' Ἦχος πλ. δ Πα

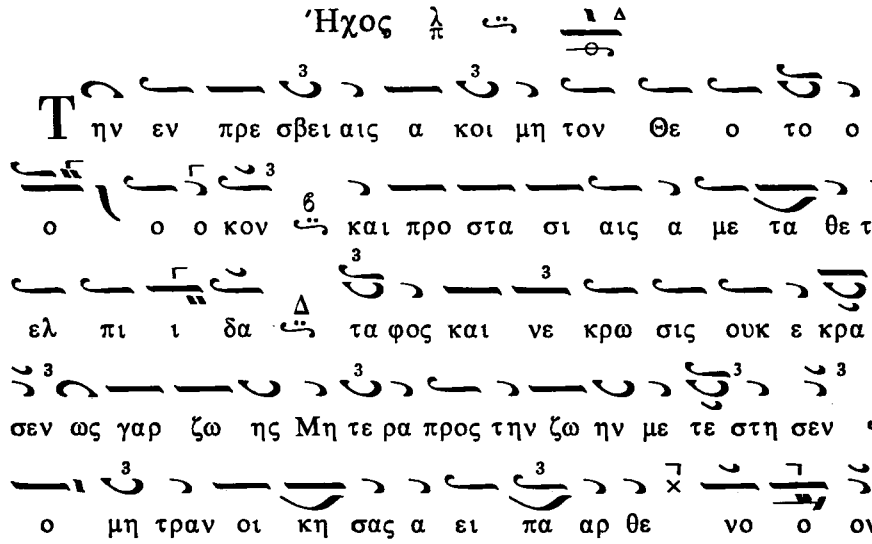


Ἦχος Πλάγιος του Δευτέρου

Τα Ειρμολογικά μέλη του Πλαγίου Δευτέρου ήχου, επειδή μεταχειρίζονται την κλίμακα του Δευτέρου ήχου, έχουν βάση τον **Δι** —ϴ— και οδεύουν κατά το τρίχορδο σύστημα.

Κάνουν καταλήξεις **ατελείς** στον **Δι**, **εντελείς** και **τελικές** στον **Βου** **καταληκτικές** στον **Βου** και στον **Δι.**

Επειδή στα Απολυτίκια, Θεοτοκία, Καθίσματα, Κοντάκια συμπίπτει η βάση με τά όμοια μέλη του Δευτέρου ήχου, γι' αυτό γνωρίζονται αυτά από την μελική κατασκευή των καταλήξεων.



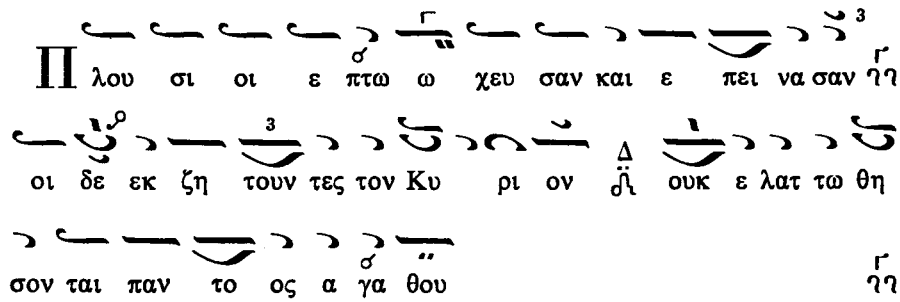
Ἦχος Βαρύς

Τα Ειρμολογικά μέλη του Βαρέος ήχου έχουν θάση τον **Γα** και οδεύουν κατά τετράχορδα συνημμένα (ενωμένα) επί το οξύ και βαρύ, όπως:

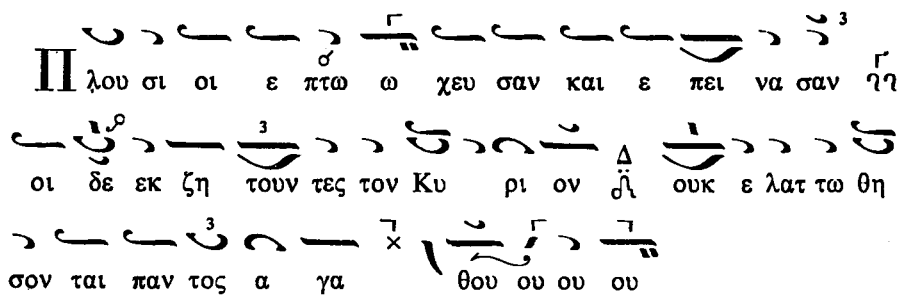
Γα – Δι – Κε – Ζω – Κε – Δι – Γα – Βου – Πα – Νη – Πα-Βου – Γα

Κάνουν δε καταλήξεις **ατελείς** στον **Δι, εντελείς** στον **Γα** και στον **Πα, τελικές** και **καταληκτικές** στον **Γα.**

Ἦχος Βαρὺς Γα



Το τρίτο :



Ἦχος Πλάγιος του Τετάρτου

Τα Ειρμολογικά μέλη του Πλαγίου Τετάρτου ἤχου, ὁπως: Απολυτίκια, Θεοτοκία, Καθίσματα, Κοντάκια ἐχουν βάση τον **Γα** ως **Νη** και οδεύουν κατά το τετράχορδο σύστημα.

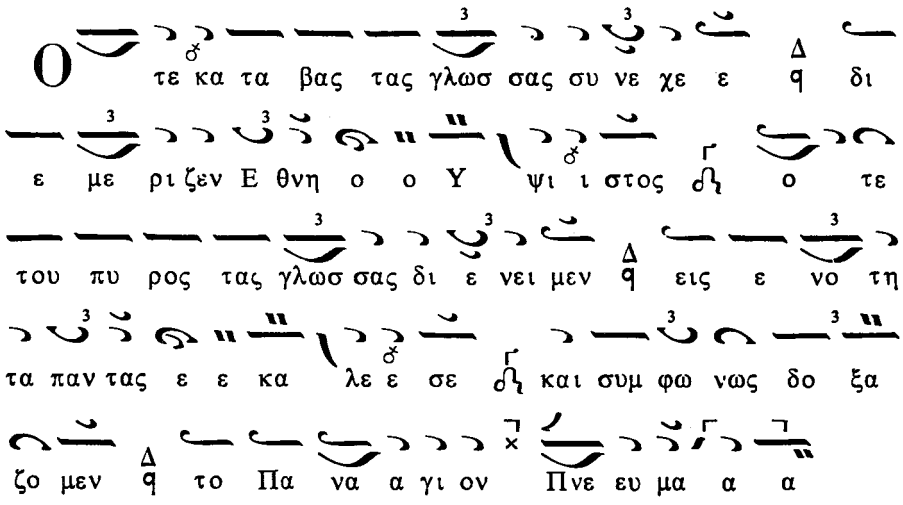
Γνωρίζονται από τα ὁμοια Ειρμολογικά μέλη του Τρίτου ἤχου, από τη διαφορά του συστήματος και από τη διάφορο μελική σύνθεση των καταλήξεων.

Από τα ὁμοια πάλι μέλη του Βαρέος ἤχου ξεχωρίζουν γιατί ο Βαρὺς ἤχος οδεύει κατά δύο συνημμένα (ενωμένα) τετράχορδα, βαρύ και οξύ, ενώ ο Πλάγιος Τετάρτου κατά ένα τετράχορδο επί το οξύ και κατιόντως μέχρι του **Πα** καταλήγοντας στον **Γα,** και κάνει καταλήξεις **ατελείς** στον **Δι, εντελείς, τελικές** και **καταληκτικές** στον **Γα.**

Τα Εσπέρια, Απόστιχα, Καθίσματα, Αναβαθμοί, Κανόνες, Ειρμοί, Αἶνοι, ἐχουν βάση τον **Νη** και οδεύουν κατά το πεντάχορδο σύστημα. Κάνουν καταλήξεις **ατελείς** στον **Δι** και στον **Βου, εντελείς τελικές** και **καταληκτικές** στον **Νη.**

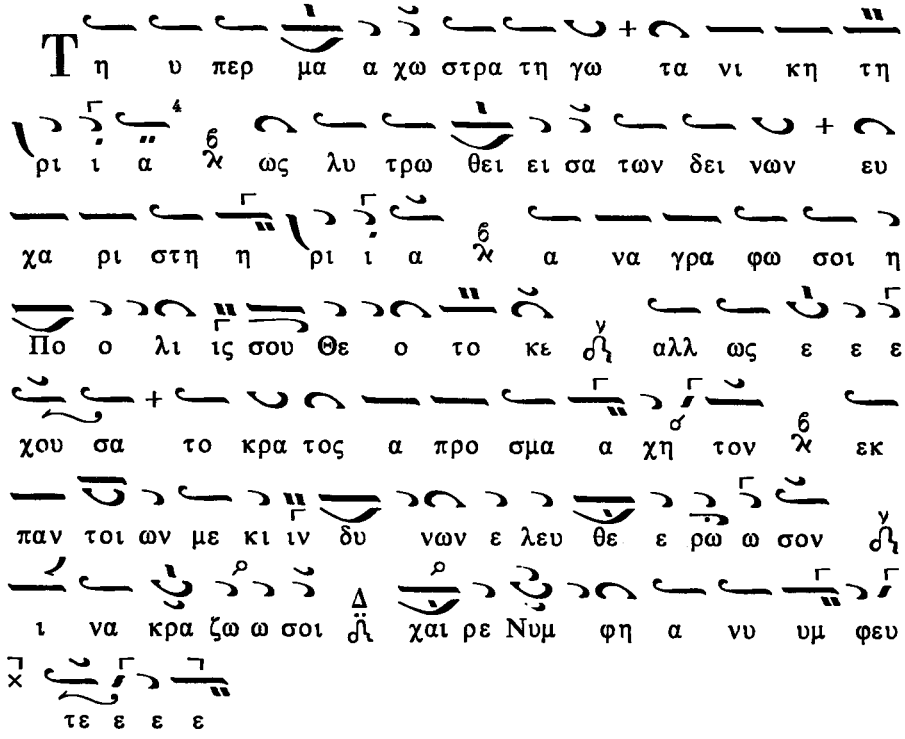
Τα Ειρμολογικά μέλη του Πλαγίου Τετάρτου ἤχου, του τύπου «Ὦ τοῦ παραδόξου θαύματος» οδεύουν κατά το τρίχορδο σύστημα και κάνουν καταλήξεις στον **Βου,** στον **Πα,** στον **Νη,** στον κάτω **Δι,** και **τελικές** στον **Νη.** Οι προψαλλόμενοι στίχοι των μελών αυτών πρέπει να καταλήγουν στον **Βου** για να δείξουν το δίφωνο του συστήματος.

Κοντάκιο Ἦχος Νη

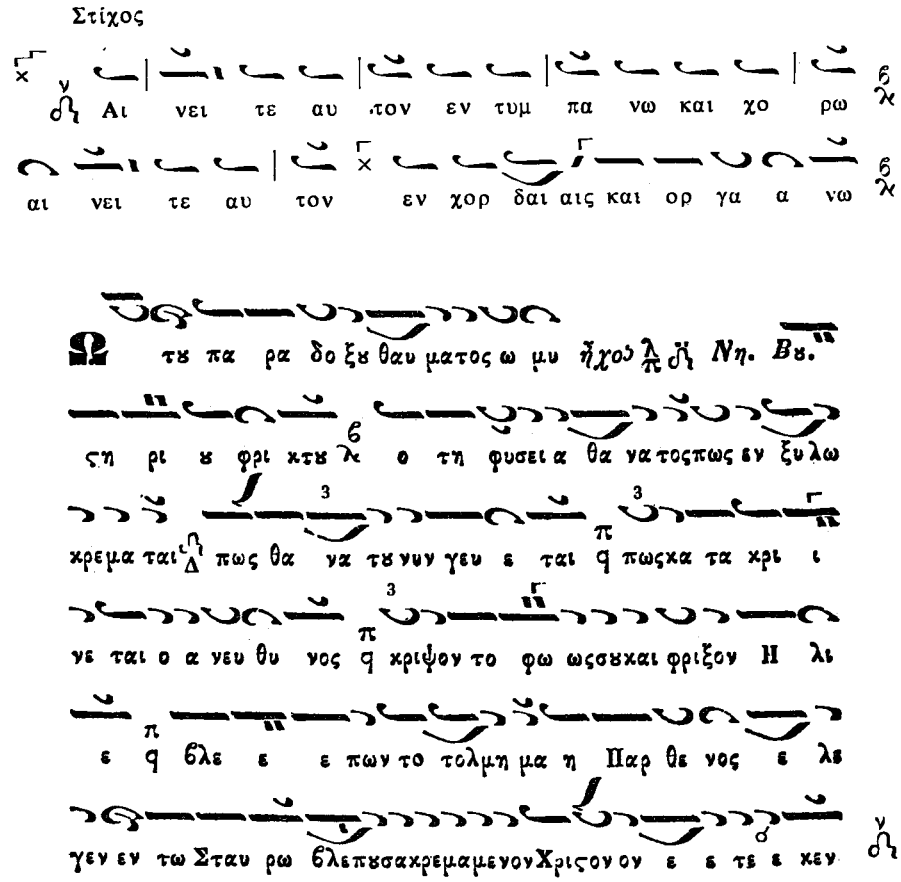


Κοντάκιο του Ευαγγελισμού

Ἦχος Νη

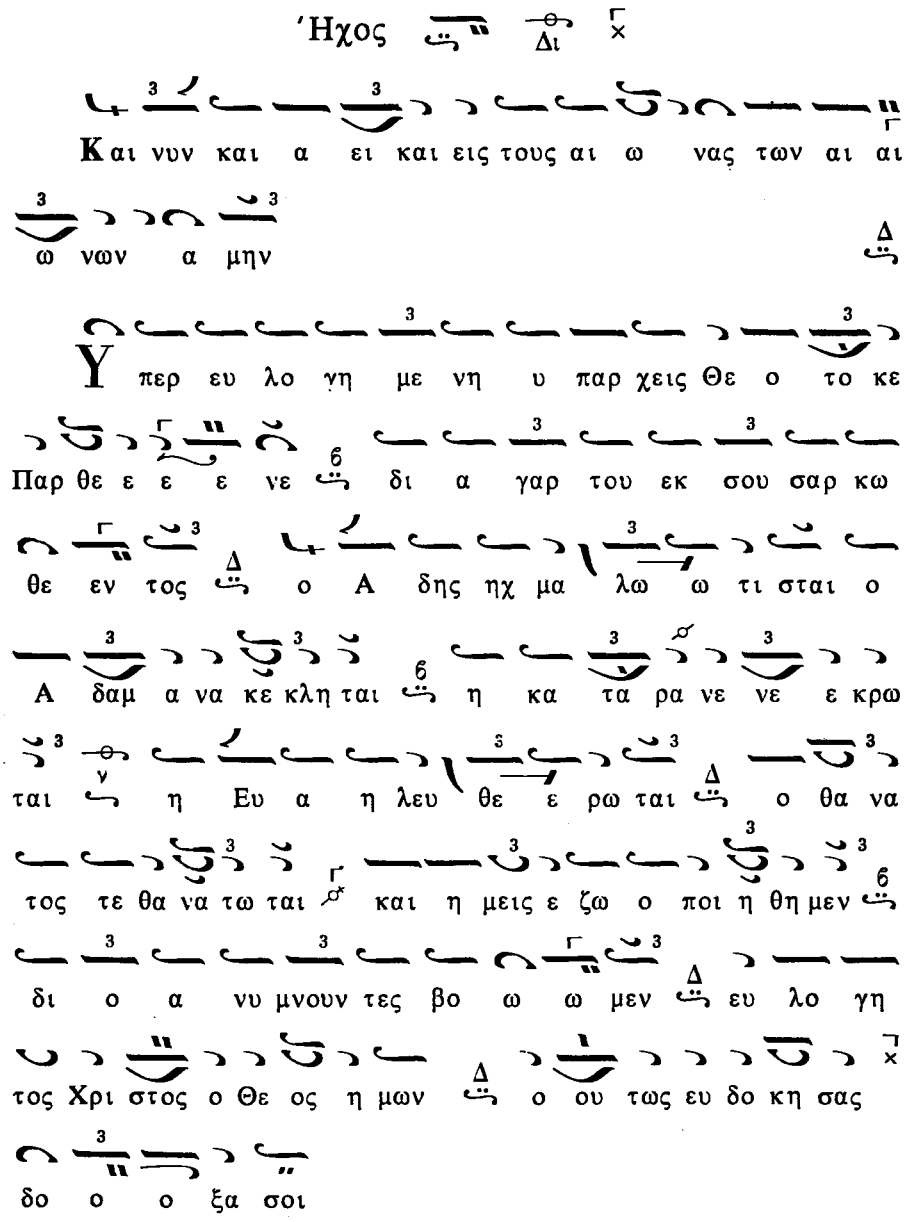


Ἦχος ἀ ἡ Νη


Στίχος
Αι νει τε αυ τον εν τυμ πα νω και χο ρω
αι νει τε αυ τον εν χορ δαι αις και ορ γα α νω
Ω τε πα ρα δο ξε θαυ ματος ω μυ ἦχος ἀ ἡ Νη. Βε.
ση ρι ε φρι κτε λ ο τη φυσει α θα να τος πως εν ξυ λω
χρεμα ται πως θα να τε νυν γευ ε ται πως κα τα χρι ι
νε ται ο α νευ θυ νος πως κριψον το φω ως σε και φριξον Η λι
ε πων το τολμη μα η Παρ θε νος ε λε
γεν εν τω Σταυ ρω θλεπεσα χρεμαμενον Χριστον ον ε ε τε ε χεν

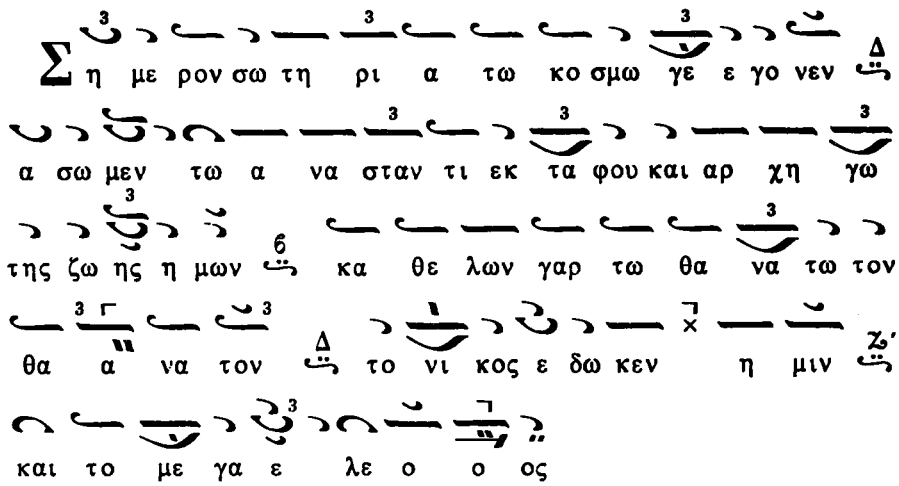
Υπερευλογημένη

Ἦχος



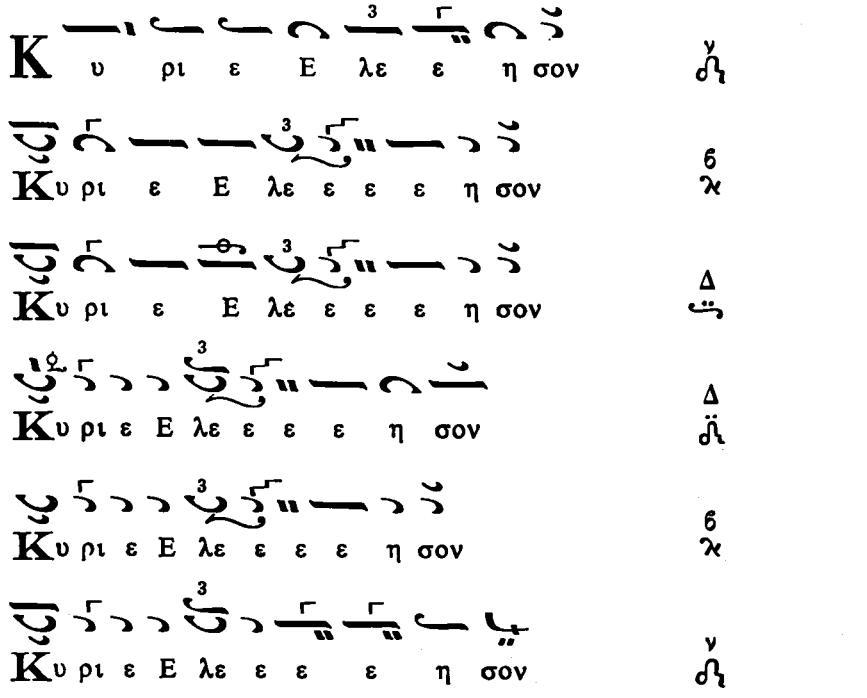
Σήμερον σωτηρία

Ἦχος Δι

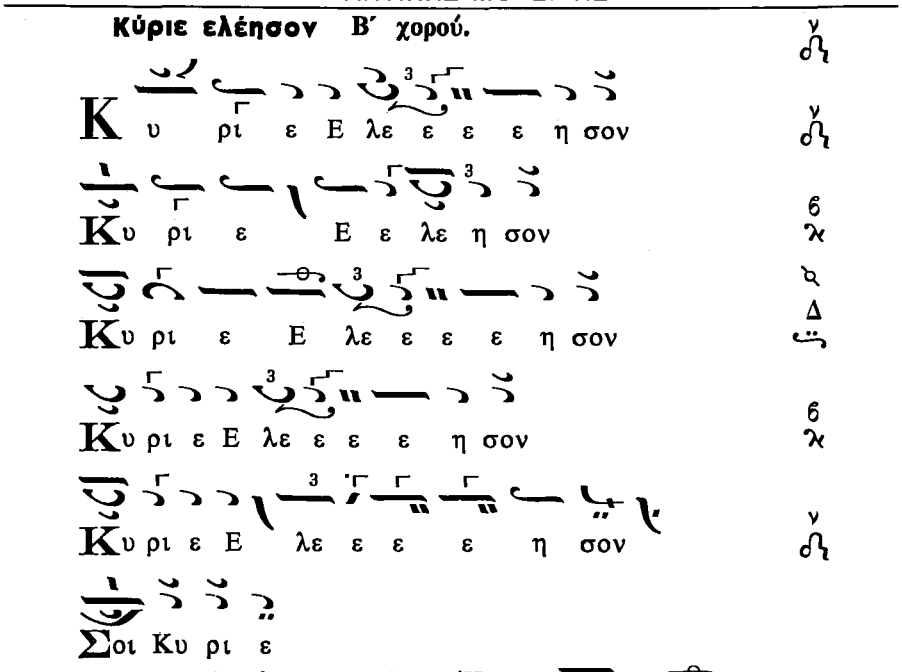


ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ

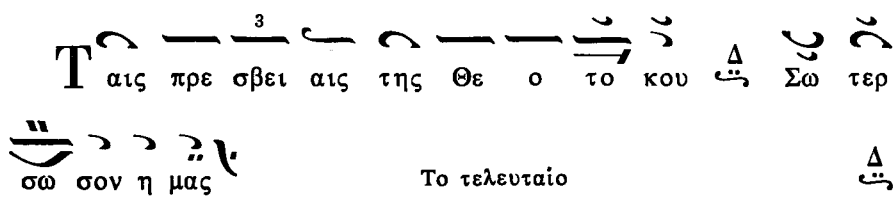
Κύριε ελέησον. Ἦχος Νη



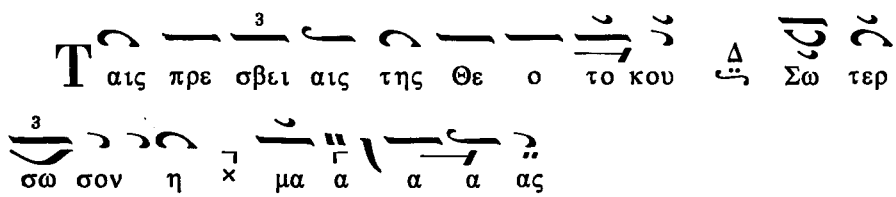
Κύριε ελέησον Β΄ χορού.



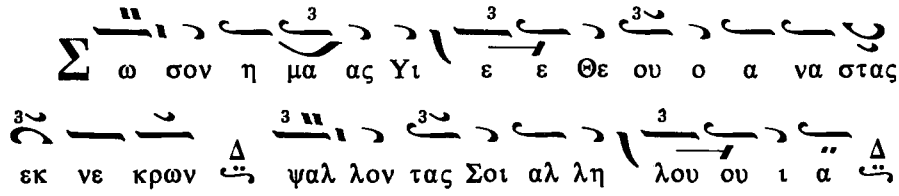
Αντίφωνον Α΄ Ἦχος

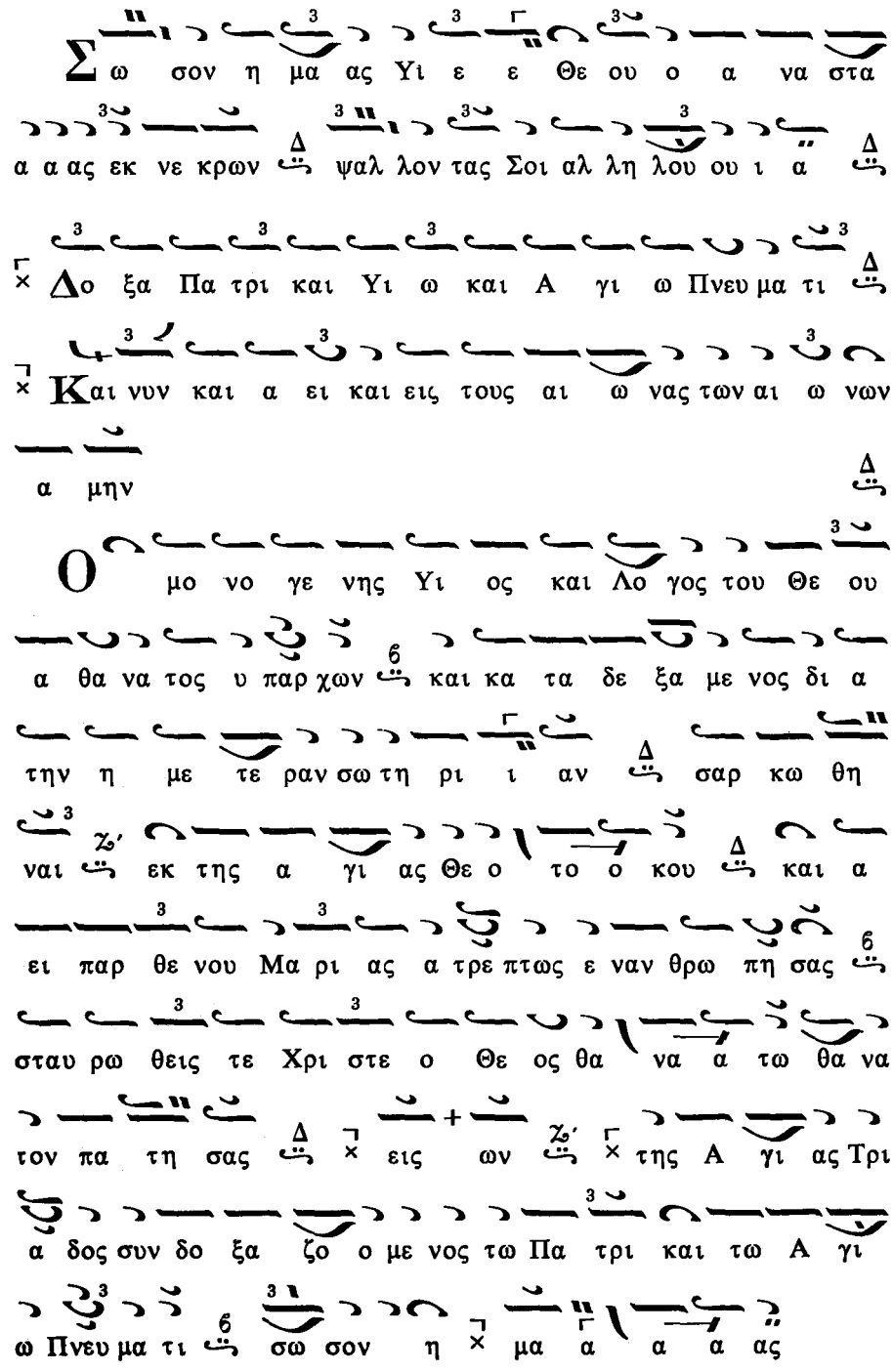


Το τελευταίο

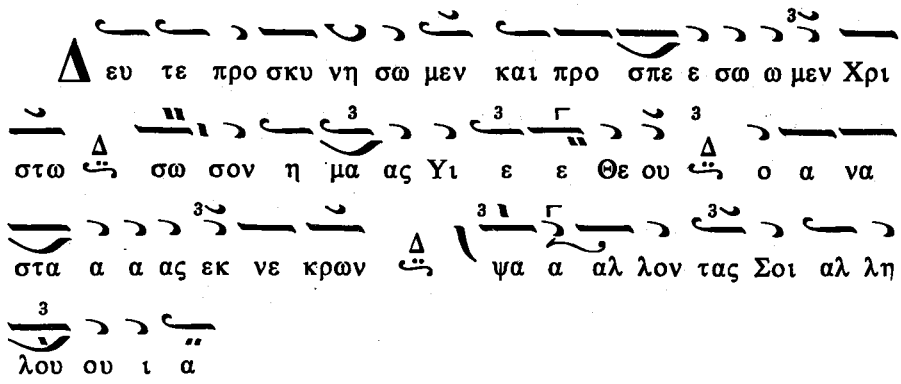


Αντίφωνον Β΄ Ἦχος

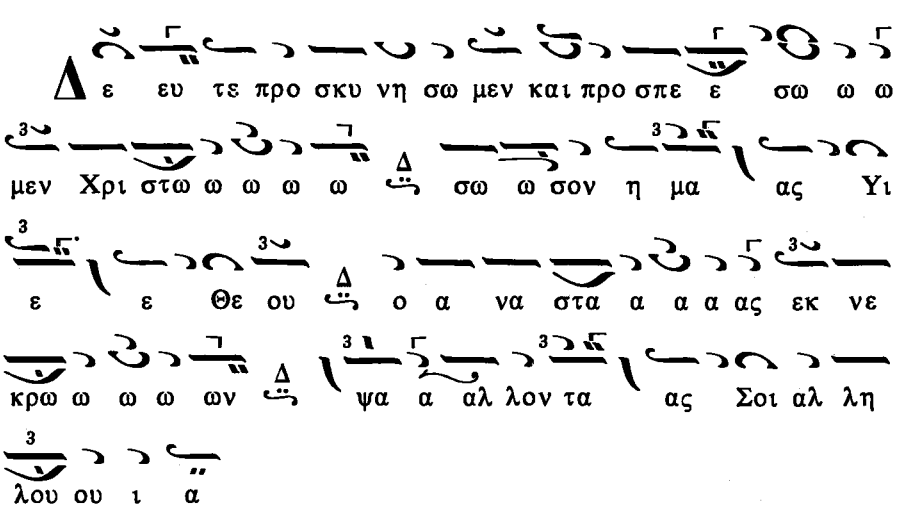



Σω σον η μα ας Υι ε ε Θε ου ο α να στα
α α ας εκ νε κρων ψαλ λον τας Σοι αλ λη λου ου ι α
Δο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω Πνευ μα τι
Και νυν και α ει και εις τους αι ω νας των αι ω νων
α μην
Ο μο νο γε νης Υι ος και Λο γος του Θε ου
α θα να τος υ παρ χων και κα τα δε ξα με νος δι α
την η με τε ραν σω τη ρι ι αν σαρ κω θη
ναι εκ της α γι ας Θε ο το ο κου και α
ει παρ θε νου Μα ρι ας α τρε πτως ε ναν θρω πη σας
σταυ ρω θεις τε Χρι στε ο Θε ος θα να α τω θα να
τον πα τη σας εις ων της Α γι ας Τρι
α δος συν δο ξα ζο ο με νος τω Πα τρι και τω Α γι
ω Πνευ μα τι σω σον η μα α α ας

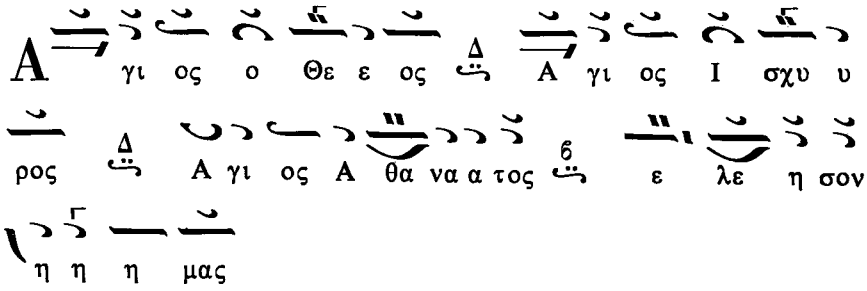
Εισοδικό Ἦχος



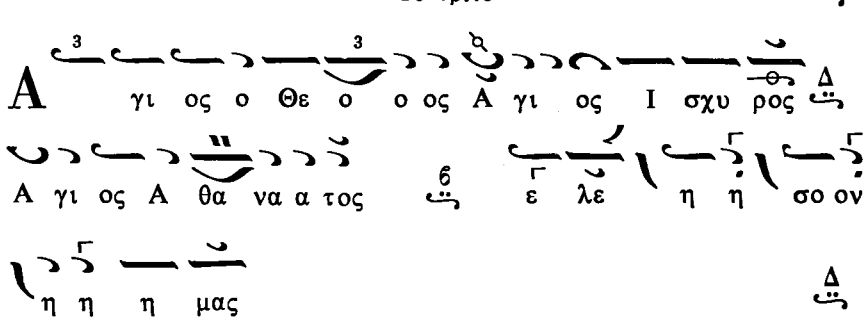
Ἄλλο αργοσύντομο

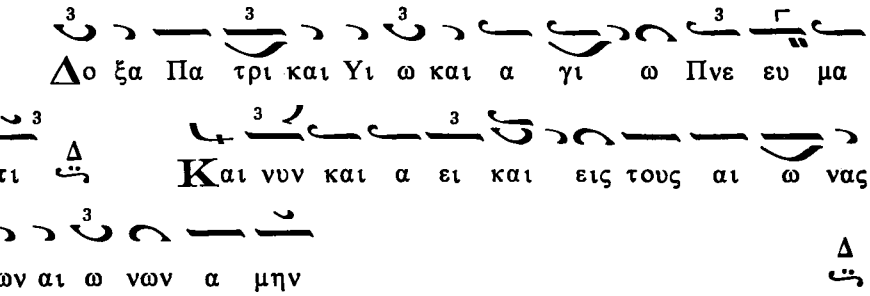


Τρισάγιο σύντομο Ἦχος 

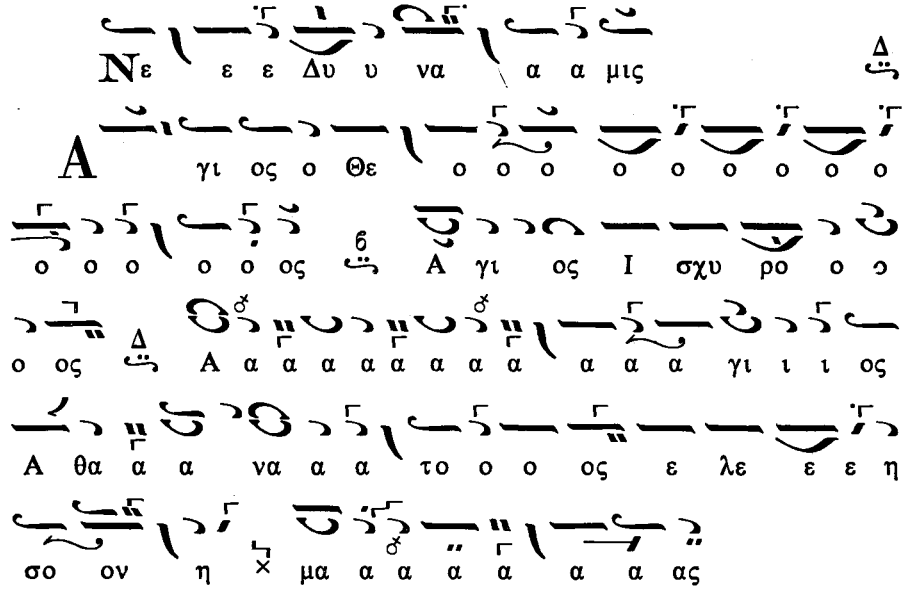


Το τρίτο

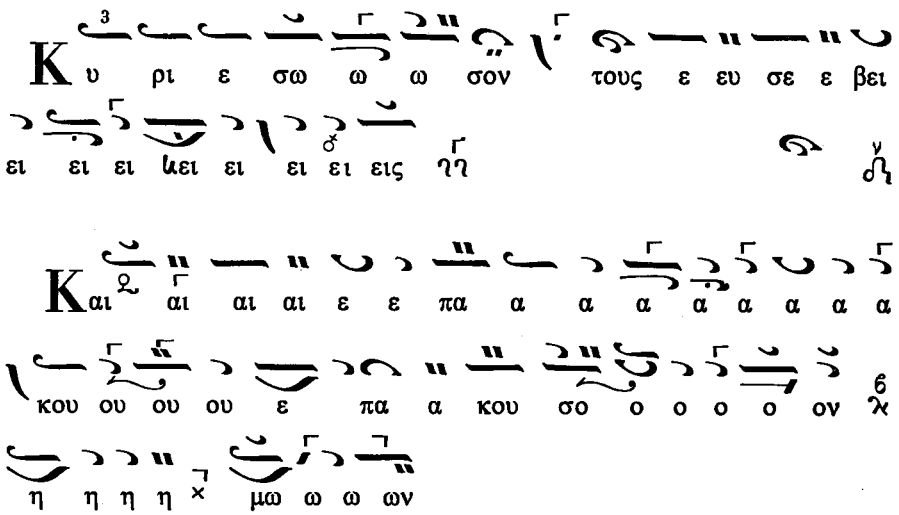




Δύναμις, σύντομο

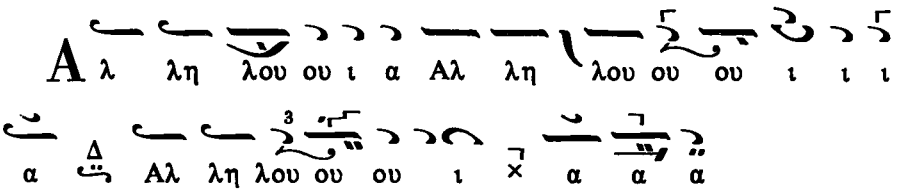


Ηχος Γα



Αλληλουάριο του Αποστόλου

Ἦχος Δι σύντομο, το σύνηθες



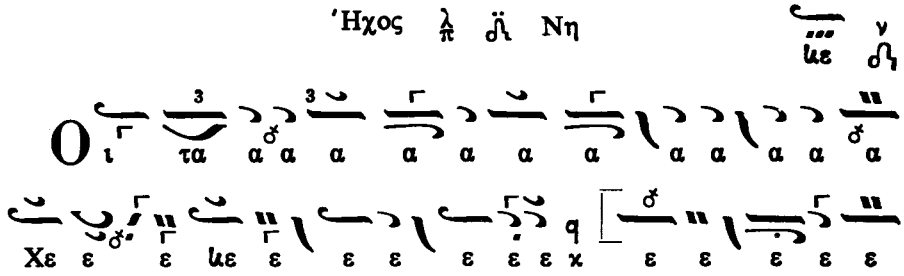
Δόξα σοι Κύριε του Ευαγγελίου

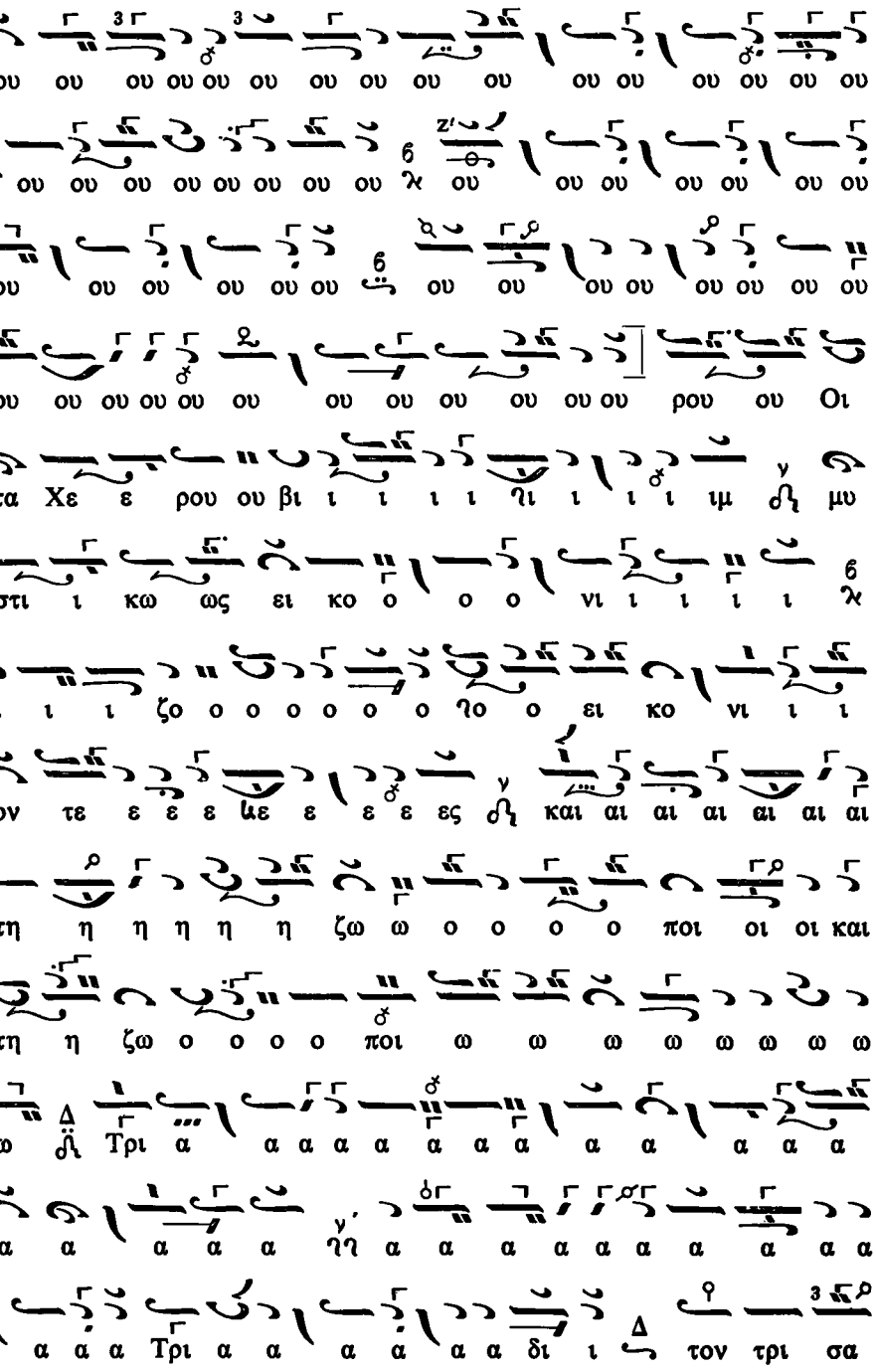
Ἦχος Δι

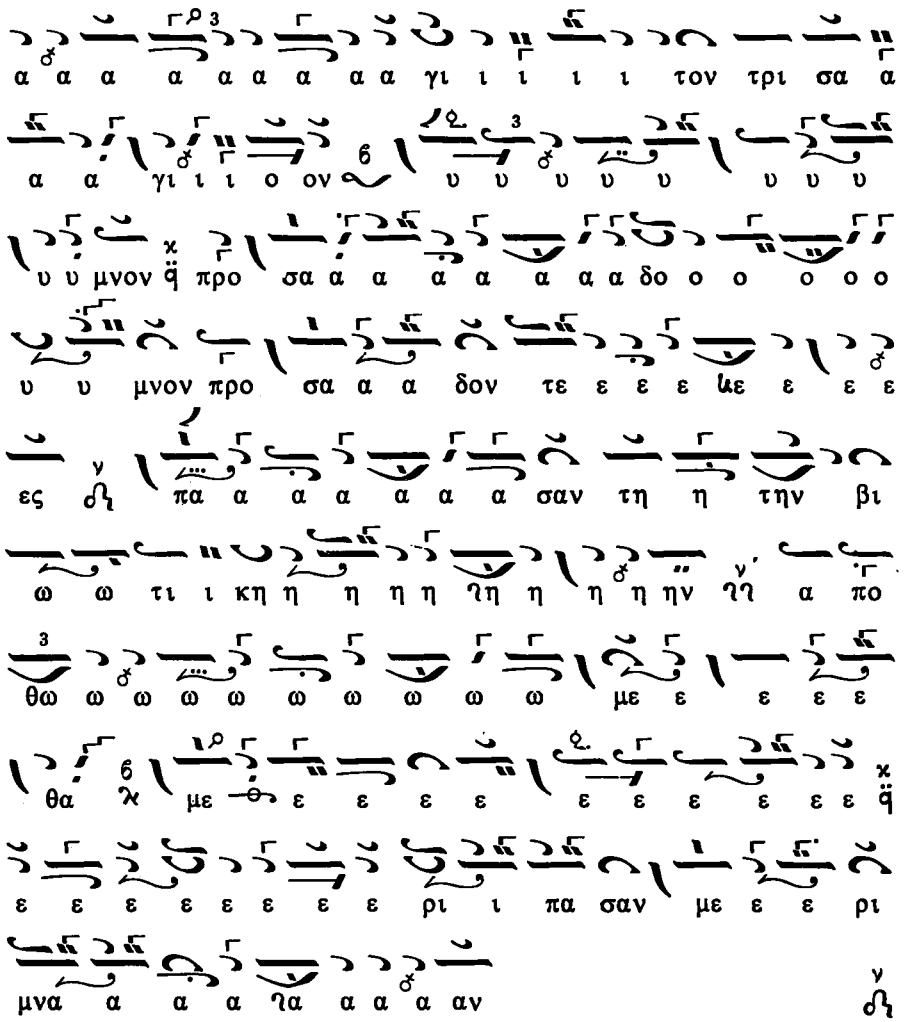


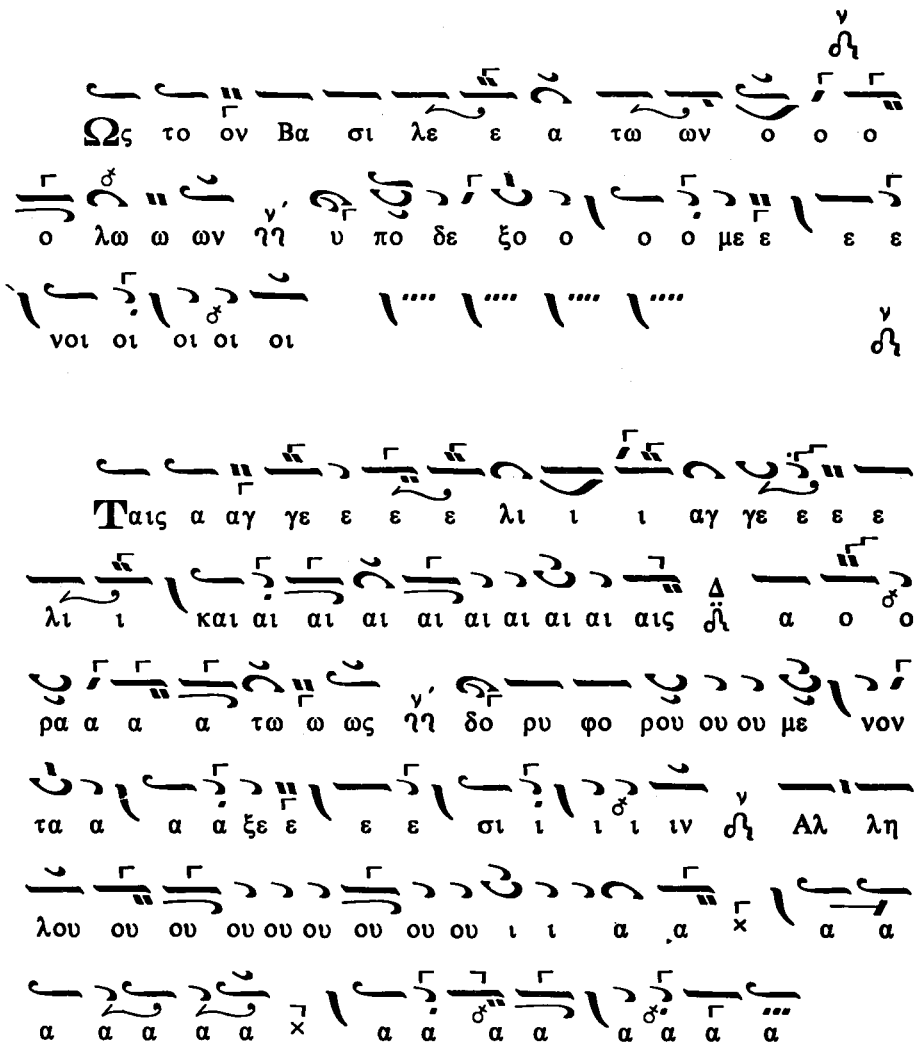
ΧΕΡΟΥΒΙΚΟ σύντομο

Ἦχος Νη



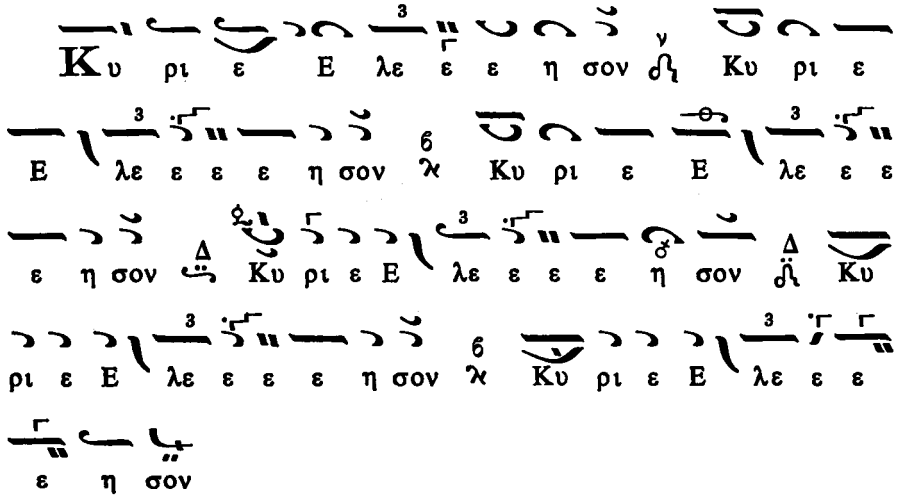

ρου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου
ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου
ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου
ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ρου ου Οι
τα Χε ε ρου ου βι ι ι ι ι ηι ι ι ι ιμ μ μ
στι ι κω ως ει κο ο ο ο νι ι ι ι ι
ι ι ι ζο ο ο ο ο ο ο ηο ο ει κο νι ι ι
ζον τε ε ε ε με ε ε ε ες και αι αι αι αι αι αι
τη η η η η η ζω ω ο ο ο ο ποι οι οι και
τη η ζω ο ο ο ο ποι ω ω ω ω ω ω ω ω
ω Τρι α α α α α α α α α α α α α
α α α α α ηη α α α α α α α α α α
α α α Τρι α α α α α α δι ι τον τρι σα


α α α α α α α α γι ι ι ι τον τρι σα α
α α γι ι ι ο ον υ υ υ υ υ υ υ υ
υ υ μνον προ σα α α α α α α δο ο ο ο ο ο
υ υ μνον προ σα α α δον τε ε ε ε ε ε ε
ες πα α α α α α σαν τη η την βι
ω ω τι ι κη η η η η η η η ην α πο
θω ω ω ω ω ω ω ω ω με ε ε ε ε
θα με ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ρι ι πα σαν με ε ε ρι
μνα α α α α α α αν


Ως το ον Βα σι λε ε α τω ων ο ο ο
ο λω ω ων ηη υ πο δε ξο ο ο ο με ε ε ε
νοι οι οι οι οι
Ταις α αγ γε ε ε ε λι ι ι αγ γε ε ε ε
λι ι και αι αι αι αι αι αι αι αι αις α ο ο
ρα α α α τω ω ως ηη δο ρυ φο ρου ου ου με νον
τα α α α ξε ε ε ε σι ι ι ι ιν Αλ λη
λου ου ου ου ου ου ου ου ου ι ι α α α α
α α α α α α α α α α α α α

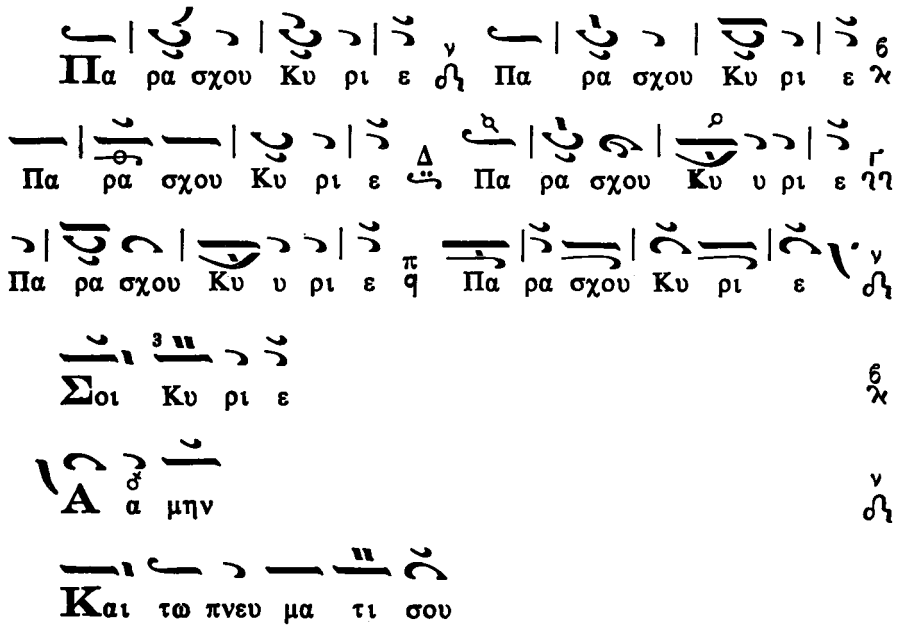
Ἦχος ἅ ὀλ Νη

Γερασίμου Κανελίδου



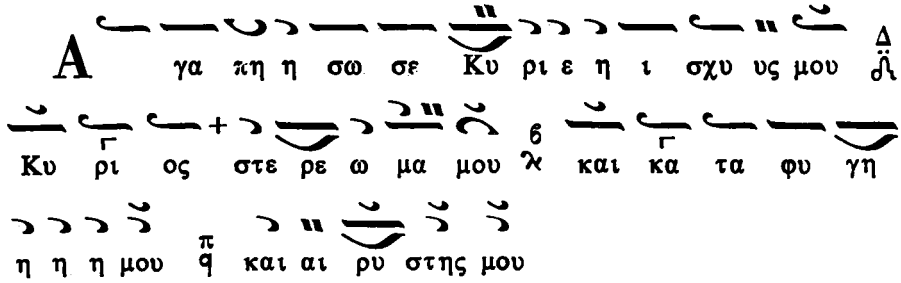
Ἦχος ἅ ὀλ Νη Ρυθμὸς τρίσημος

Κων. Πρίγγου



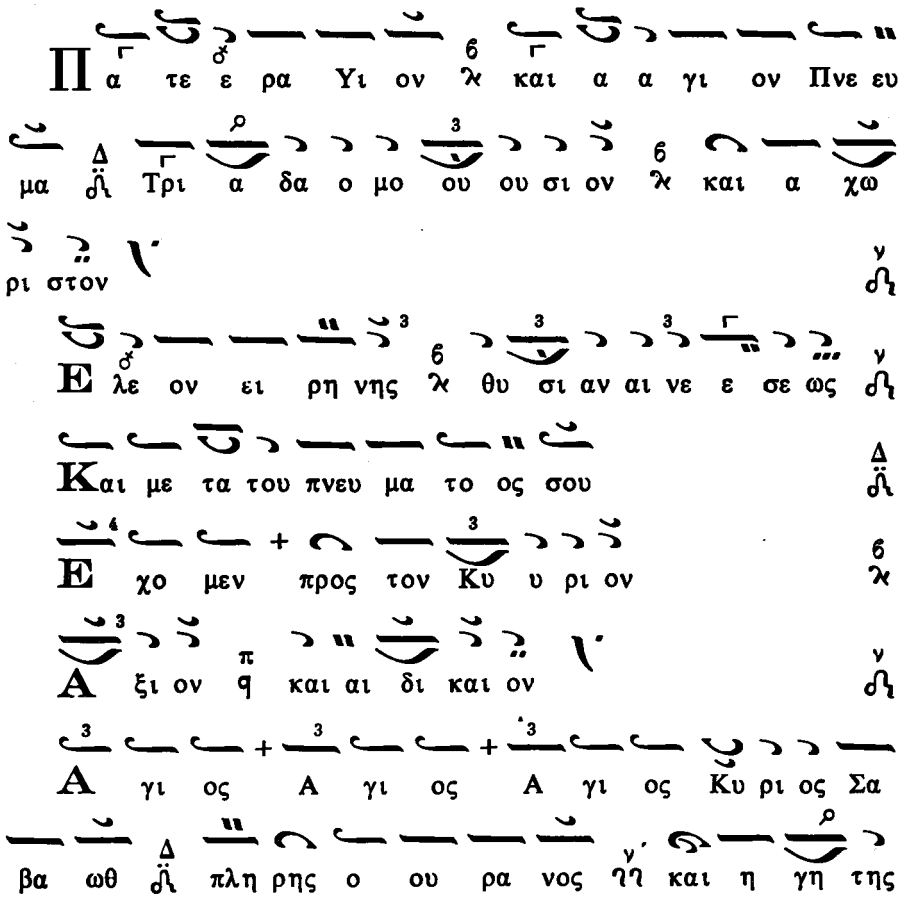
Αγαπήσω σε Κύριε. Ήχος Νη

Προσαρμογή εκδότου

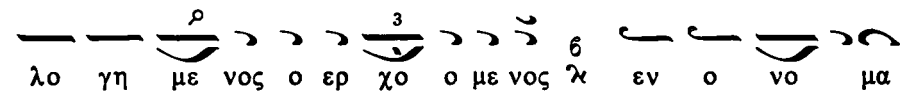


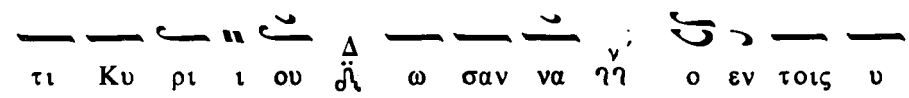
Λειτουργικά. Ήχος Νη

Γερασίμου Κανελίδου



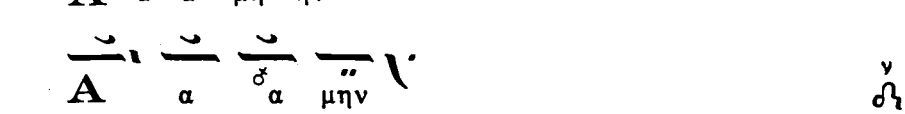


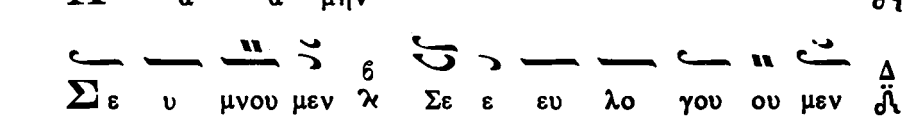


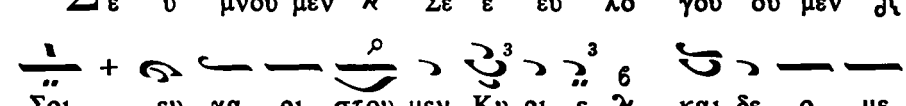


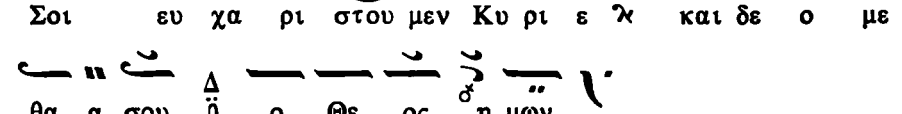




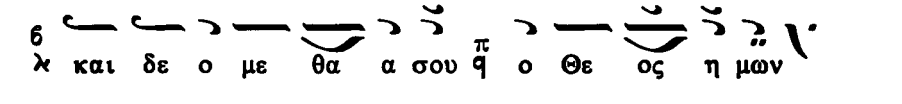






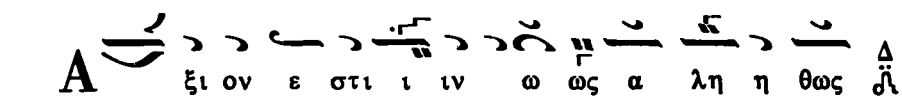


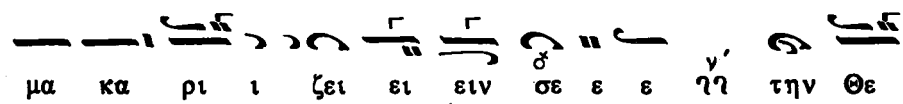
καὶ οὕτω :

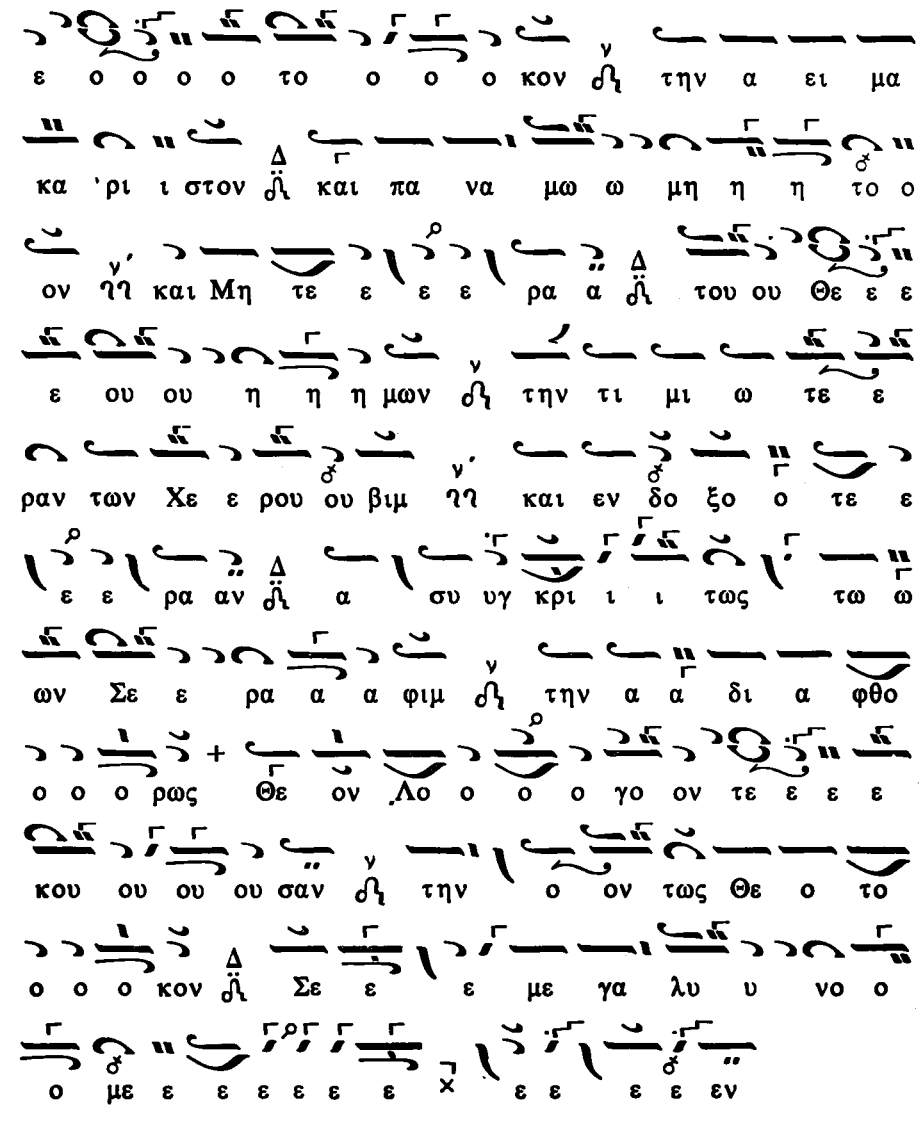


Ἄξιον ἐστίν. Ἦχος ἡ **Νη**

Ἐκλογὴ ἐκδότου

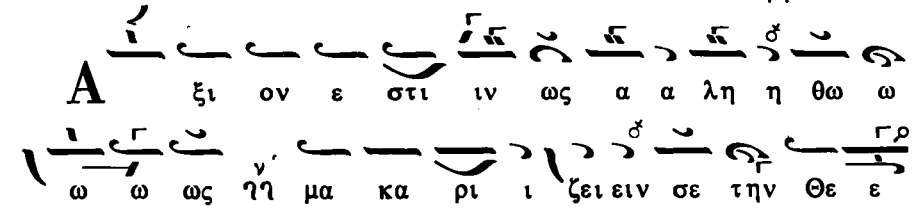


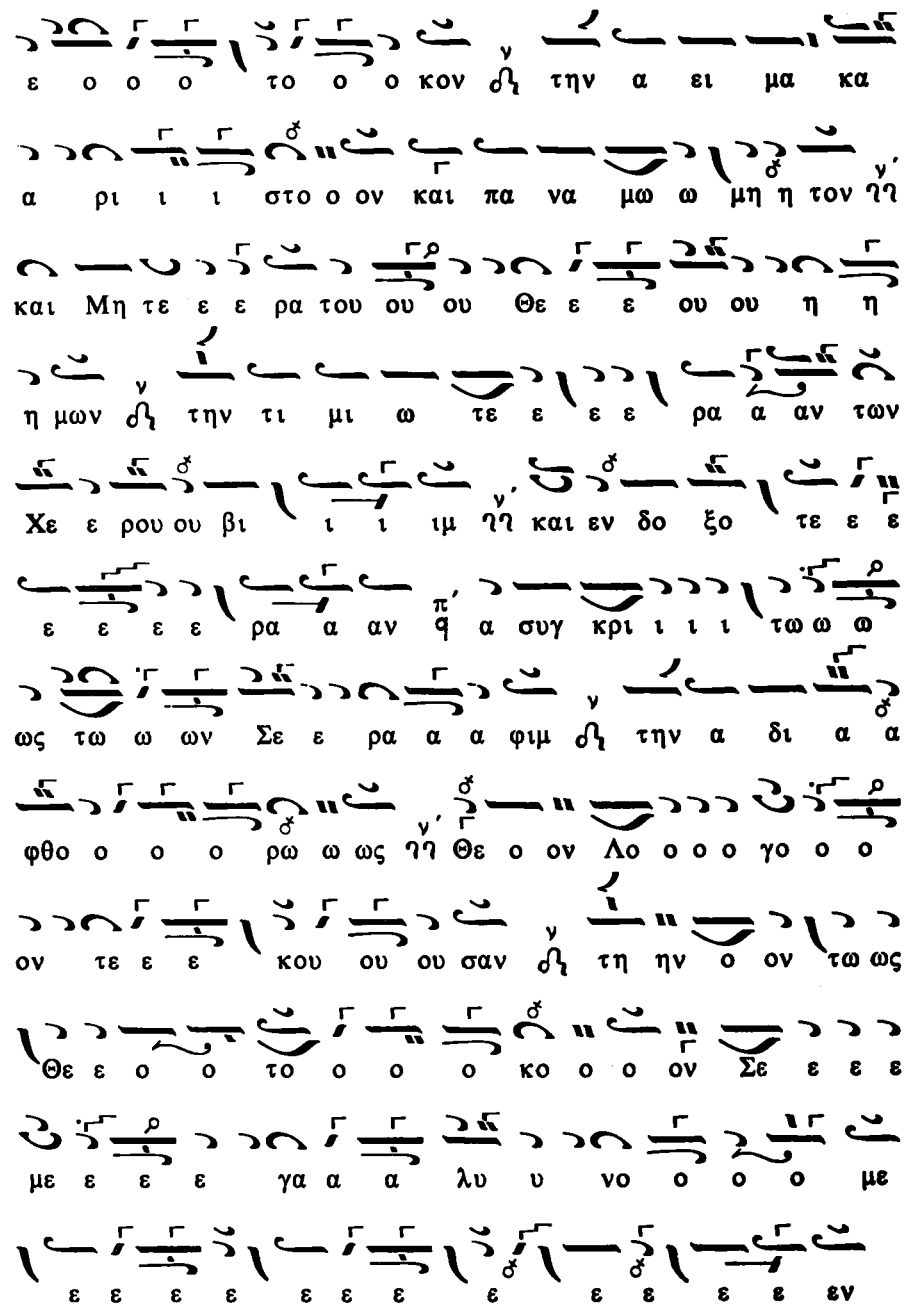




Ἕτερο Ἦχος Νη

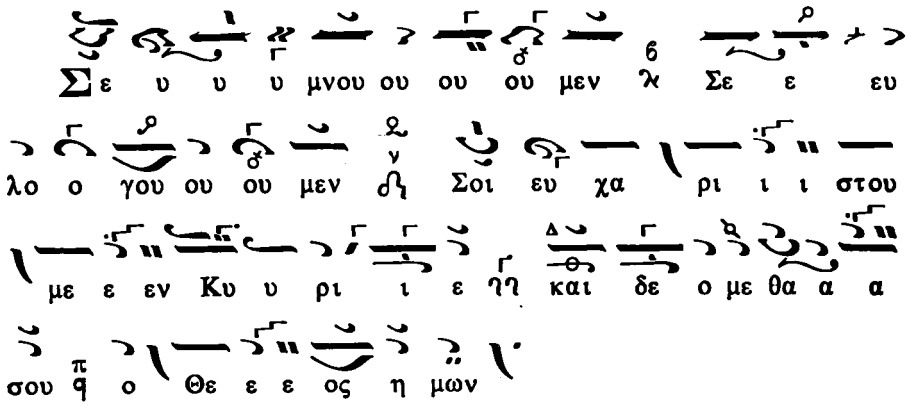
Ἐκλογὴ ἐκδότου




ε ο ο ο το ο ο κον δη την α ει μα κα
α ρι ι ι στο ο ον και πα να μω ω μη η τον γη
και Μη τε ε ε ρα του ου ου Θε ε ε ου ου η η
η μων δη την τι μι ω τε ε ε ρα α αν των
Χε ε ρου ου βι ι ι ιμ γη και εν δο ξο τε ε ε
ε ε ε ε ρα α αν ϙ α συγ κρι ι ι ι τω ω ω
ως τω ω ων Σε ε ρα α α φιμ δη την α δι α α
φθο ο ο ο ρω ω ως γη Θε ο ον Λο ο ο ο γο ο ο
ον τε ε ε κου ου ου σαν δη τη ην ο ον τω ως
Θε ε ο ο το ο ο ο κο ο ο ον Σε ε ε ε
με ε ε ε γα α α λυ υ νο ο ο ο με
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε εν

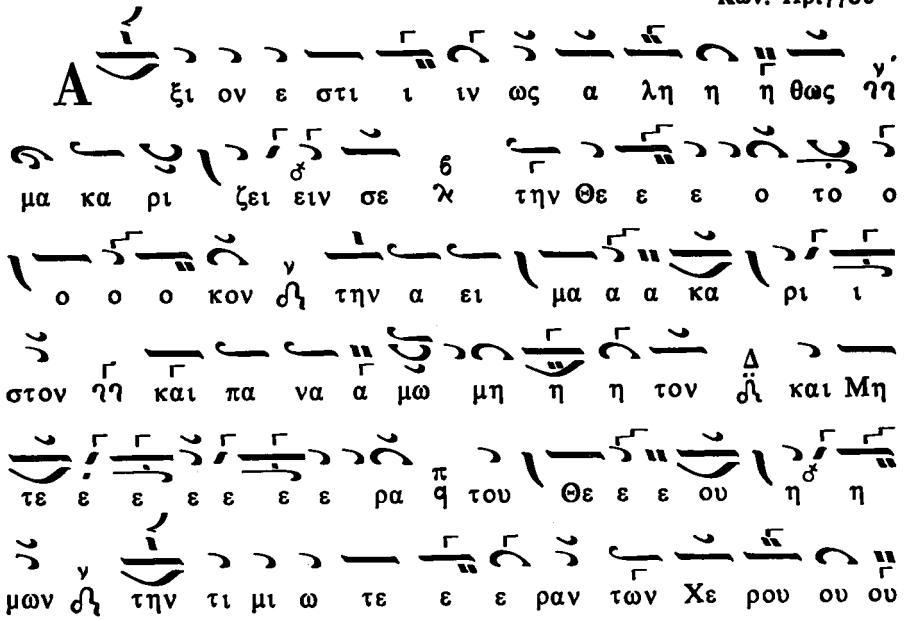
«Σε υμνούμεν». Ἦχος ἀ ὀ Νη

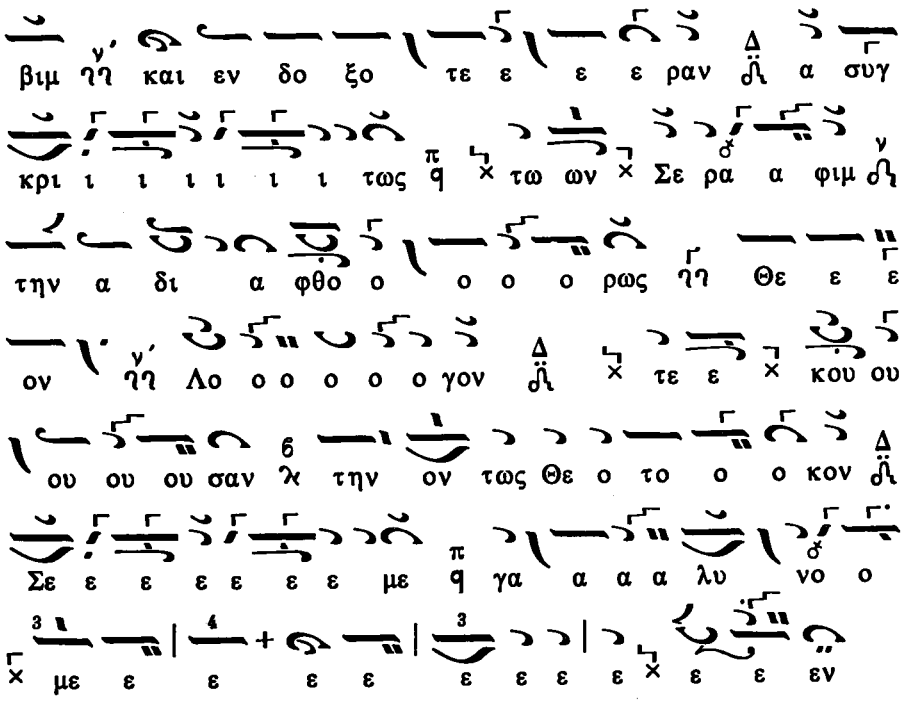
Κων. Πρίγγου



«Ἄξιον εστίν». Ἦχος ἀ ὀ Νη

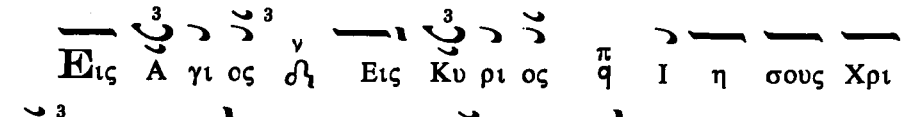
Κων. Πρίγγου



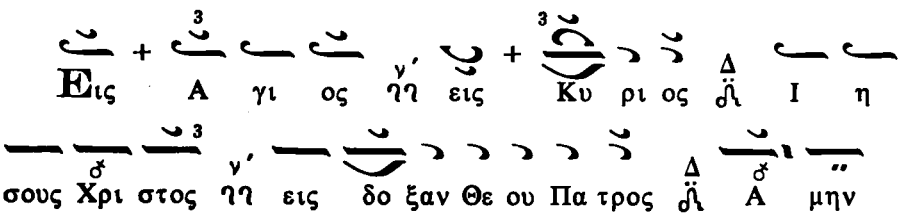


Προ του Κοινωνικού.

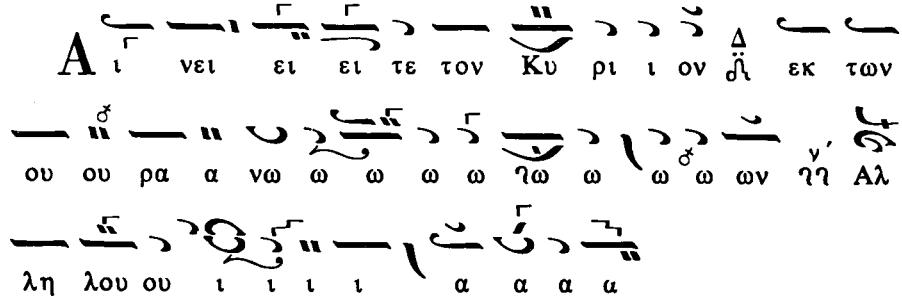
Ἦχος



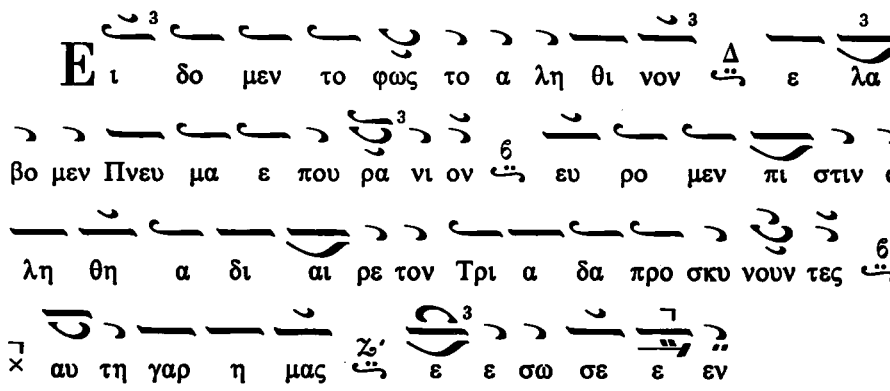
Ἦχος



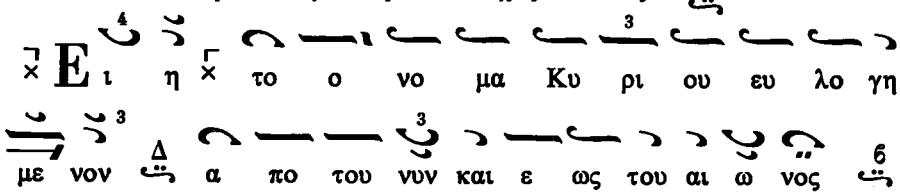
Κοινωνικό Σύντομο Ἦχος Νη



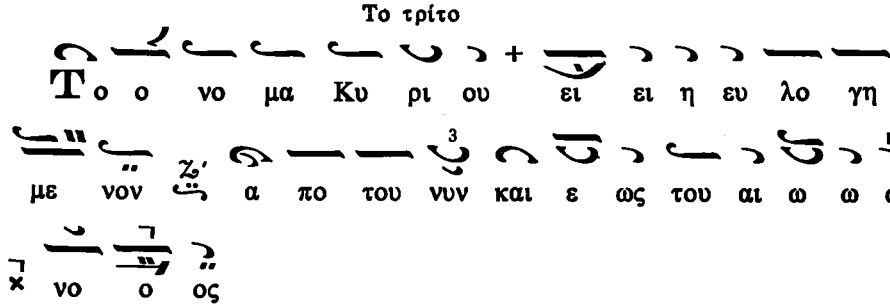
Είδομεν το φως. Ἦχος Δι



Είη το όνομα Κυρίου. Ἦχος ο αυτὸς



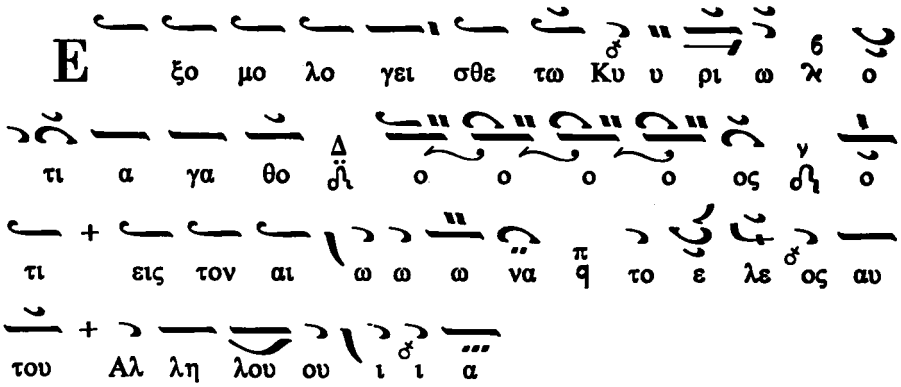
Το τρίτο

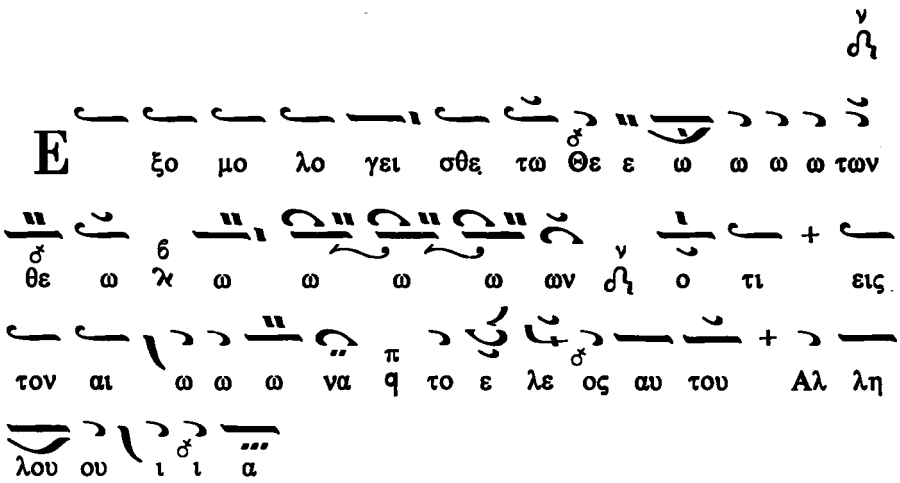


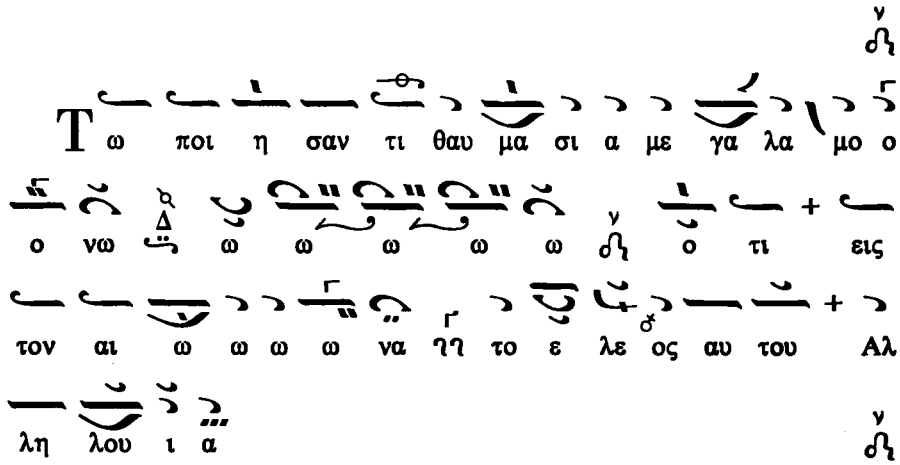
Στίχοι εκ του Ψαλμού ΡΛΕ (135)

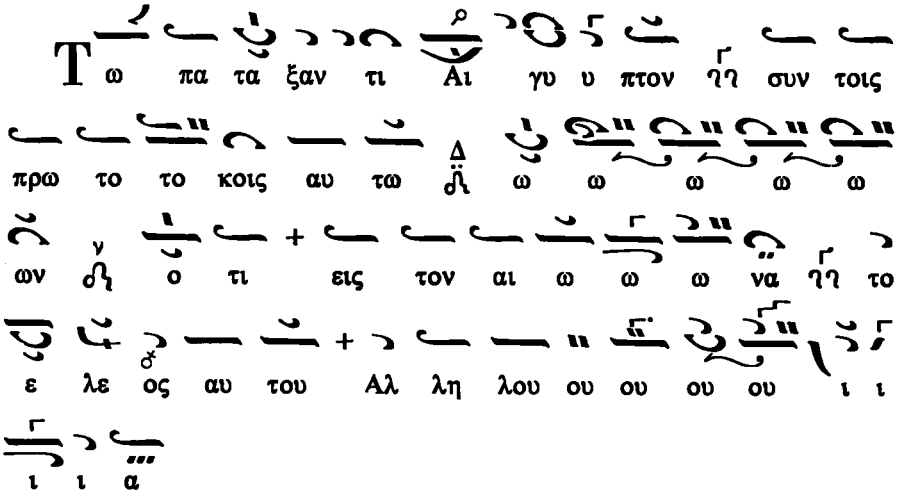
Ψαλλόμενοι από χορού κατά την διανομή του αντιδώρου

Ἦχος ἅ ὑ Νη






Τω ποι η σαν τι θαυ μα σι α με γα λα μο ο
ο νω Δ ω ω ω ω ω ο τι εις
τον αι ω ω ω ω να ηη το ε λε ος αυ του Αλ
λη λου ι α


Τω πα τα ξαν τι Αι γυ υ πτον ηη συν τοις
πρω το το κοις αυ τω Δ ω ω ω ω ω
ων ο τι εις τον αι ω ω ω να ηη το
ε λε ος αυ του Αλ λη λου ου ου ου ου ι ι
ι ι α

30. Ἴσον ἢ Ισοκράτημα

Οι Βυζαντινές μελωδίες, και κύρια του ειρμολογικού και στιχηραρικού μέλους, περιορίζονται γενικά (τουλάχιστον για το ουσιώδες μέρος τους) στα όρια της ογδοάδας, δηλαδή μιας διαπασών κλίμακας. Είναι γνωστό ότι σε κάθε κλίμακα (ογδοάδα) υπάρχει **κύριος φθόγγος,** στον οποίο οι άλλοι φθόγγοι, συνδεμένοι μεταξύ τους με σταθερές σχέσεις, είναι υποταγμένοι μελωδικά και αρμονικά. Αυτός ο φθόγγος ονομάζεται **Τονικός** και είναι η **βάση της μελωδίας.**

Στη Βυζαντινή μελωδία το οκτάχορδο αρχίζει και τελειώνει με τον τονικό και την επανάληψή του στην ογδοάδα (αντιφωνία). Πράγματι, μόλις η διαδρομή των μελωδιών ξεπερνάει την ογδοάδα, δεν μπορεί πια να πιάσει την έννοια του ήχου, χωρίς το φθόγγο, που είναι ο γεννήτορας αυτού του γένους. Γι' αυτό, όταν η μελωδία απομακρύνεται, σπεύδει να ξαναγυρίσει εκεί απ' όπου ξεκίνησε.

Η συχνή επάνοδος του **Τονικού** στην αρμονία ή στη μελωδία, χρησιμεύει για να βεβαιώσει το χαρακτήρα μιας μελωδίας, δηλαδή τον ήχο, το γένος. Συνεπώς πάνω στον τονικό εκτελείται ο τελικός ρυθμός της μελωδίας.

Στην τέλεια μελωδία, το μελωδικό σχέδιο κλείνει γύρω από τον **Τονικό** ως κέντρο και έχει σαν πόλους τον **Δεσπόζοντα** (κυρίαρχο) και την **Επανάληψη.**

Δεσπόζων (κυρίαρχος) φθόγγος είναι εκείνος γύρω από τον οποίο «περιστρέφεται» η μελωδία. Πιο συγκεκριμένα, είναι εκείνος ο φθόγγος που οι σχέσεις με τους άλλους φθόγγους της μελωδίας δίνουν σ' αυτόν τον ιδιαίτερό του χαρακτήρα. Με άλλα λόγια όπως ο **Τονικός** είναι η βάση της μελωδίας, έτσι και ο **Δεσπόζων** διαδραματίζει και αυτός το καθαρό μελωδικό πρόσωπο του τονικού.

Συμπέρασμα: Το Ἴσον ἢ Ισοκράτημα πρέπει κατά κανόνα να εκτελείται σε ένα από αυτούς τους φθόγγους, δηλαδή:

α) Στον **Τονικό,** που είναι η βάση της μελωδίας κάθε ήχου.

β) Στον **Δεσπόζοντα,** όταν υπάρχει στη διαδρομή της μελωδίας, που γίνεται κυρίαρχος (παροδικά), γιατί η μελωδία «περιστρέφεται» γύρω απ' αυτόν.

Παρατήρηση: Κάθε φθόγγος συνηχεί αρμονικά με όλους τους άλλους φθόγγους, εκτός του προηγουμένου και του επομένου. Στα διάφωνα αυτά διαστήματα (διαστήματα δευτέρας), που είναι παροδικά, ο ισοκράτης συμψάλλει το κύριο μέλος, δηλαδή **Μαζί** με τον ψάλτη.

Αυτό είναι το τέλειο σύστημα του Ἴσου, απλό και απέριττο σαν βοηθητικό στοιχείο της μελωδίας.

Αυτός, πιστεύουμε, είναι φυσικά και ο λόγος που οι παλιοί δάσκαλοι και μελοποιοί δεν ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τον τομέα αυτόν, αφού δεν μας άφησαν γραπτή πραγματεία για την **υπήχηση** και δεν βρίσκουμε να την σημειώνουν πουθενά στις άφθαστες σε κάλλος αθάνατες μελωδίες τους.

Κάθε άλλη προσπάθεια εναρμόνισης της μουσικής μας κατά το πρότυπο της Ευρωπαϊκής αρμονίας (κάθετη αρμονία), δηλαδή με τη χρησιμοποίηση στο ισοκράτημα και άλλων φθόγγων της κλίμακας, εκτός του **Τονικού** και του **Δεσπόζοντα,** ή με την χρησιμοποίηση του συνθέτου, διπλού ισοκρατήματος, συγχρόνως στον Τονικό και Δεσπόζοντα, και αδόκιμη είναι και δεν θ' αντέξει στον χρόνο.

Αυτό άλλωστε αποτελεί τουλάχιστον ασέβεια προς τις αθάνατες μελωδίες που μας κληροδότησαν οι γίγαντες της Βυζαντινής μουσικής τέχνης και έχουμε υποχρέωση να τις σεβαστούμε και να τις διαφυλάξουμε ως κόρη οφθαλμού και να τις διατηρήσουμε αλώβητες.

Η Ευρωπαϊκή μουσική από ανάγκη προσέφυγε στην **κάθετη αρμονία,** γιατί είναι τέτοια η δομή της που όταν εκτελείται μονόφωνα, χωρίς την αρμονία, ουδεμία παρέχει τέρψη, διότι στερείται του πλούτου και της ποικιλίας της Βυζαντινής μουσικής.

Η Βυζαντινή μουσική είναι **μονοφωνική,** δηλαδή είναι γραμμένη σε μια φωνή, άσχετα αν αυτή ψάλλεται (εκτελείται) από ένα ή πολλούς ψάλτες συγχρόνως. Αυτό είναι φυσικά και το «μέγα κάλλος της».

Η εναρμόνιση του Βυζαντινού μέλους κατά το πρότυπο της Ευρωπαϊκής αρμονίας κάνει δυσκίνητη ακόμα και την πιο ανάλαφρη μελωδία, καταστρέφει τον άϋλο ρυθμό της και προ παντός διαστρέφει την ελαστικότητα και την ποικιλία των διαστημάτων στο ελεύθερο πλάσιμο της μελωδίας.

Η εναρμόνιση νοθεύει, ισοπεδώνει, νεκρώνει τη Βυζαντινή μουσική, της παίρνει κάθε εκφραστικότητα, χωρίς να της δίνει θετικό αντάλλαγμα.

Το ισοκράτημα στη μουσική μας είναι **το μελωδικό διακοσμητικό πλαίσιο όπου κινείται το κύριο μέλος.** Υπογραμμίζει και υπενθυμίζει συνεχώς τη βάση του μέλους, ενισχύει την ιδιαίτερη ποιότητα του ήχου, σχηματίζει συνήχηση ποικίλη και ευχάριστη και έτσι καθιστά το μέλος πλουσιότερο και επιβλητικότερο.

Σκοπός λοιπόν του ίσου είναι να υποβοηθεί την κύρια μελωδία έτσι ώστε να ακούγεται καλύτερα. Γι' αυτό στους πολυμελείς χορούς η αναλογία των ισοκρατών δεν πρέπει να είναι μεγαλύτερη από το 30%.

Στα σύντομα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη ο ισοκράτης προφέρει στη βάση της μελωδίας τις συλλαβές του τροπαρίου σύγχρονα με τον ψάλτη. Στα αργά στιχηραρικά και παπαδικά μέλη προφέρει τα φωνήεντα, ή πιο σωστά, ισοκρατεί με μισόκλειστο το στόμα, απαλά με τη μύτη.

Παρακολουθεί τον ψάλτη ο ισοκράτης στην έναρξη του μαθήματος, στις παύσεις, αναπνοές κλπ.

Στους φθόγγους **Γα, Δι, Κε** το ισοκράτημα πρέπει να γίνεται στην κάτω αντιφωνία.

Αυτή είναι η ταπεινή γνώμη μου για το ισοκράτημα, απαύγασμα τριακονταετούς πείρας και συνεχούς μελέτης των αρχαίων εγχειριδίων και της όλης δομής των αθάνατων αρχαίων μελωδιών της μουσικής μας.

Η Βυζαντινή Μουσική «ούτε συγχρονίζεται αλλ' ούτε και παλαιούται». Είναι και παραμένει «διαχρονική».

31. Ύφος

Στη μουσική μας, ύφος λέγεται η διαφορά που παρατηρείται στην **προφορά** και την **απαγγελία** του μέλους.

Προφορά είναι η διαυγής, ευκρινής εμμελής άρθρωση των φθόγγων κάθε λέξης και **απαγγελία** η έντεχνη εκφώνηση του μέλους.

Έτσι, για την καλύτερη απόδοση και εκτέλεση ενός τροπαρίου, εκτός από την τέλεια μουσική κατάρτιση, την καλλιφωνία και την ορθοφωνία, είναι απαραίτητη και η σωστή προφορά και απαγγελία.

Αυτά τα προσόντα είναι που προσδιορίζουν το «καλώς ψάλλειν» και συνθέτουν (χαρακτηρίζουν) τον καλλιτέχνη.

Το γνήσιο Βυζαντινό ύφος είναι αυτό που καλλιεργήθηκε από τους αοίδιμους Πρωτοψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου γι' αυτό καλείται και **«Πατριαρχικόν» ύφος,** το οποίο και διακρίνεται για τη σεμνότητα και τη μεγαλοπρέπεια, είναι γλαφυρό, λαμπρό, αξιωματικό, ηγεμονικό, σοβαρό.

Το κλασικό παραδοσιακό, λοιπόν, αυτό ύφος είναι η τέλεια μουσική έκφραση και μεταδίδεται μόνον δια «ζώσης» από γενιά σε γενιά.

32. Ρυθμοτονικό σύστημα

Η Βυζαντινή Μουσική στις μελωδίες της και κύρια στα σύντομα μέλη, ακολουθεί **Ρυθμοτονικό σύστημα** ή **Ρυθμοειδές.**

Το σύστημα αυτό έχει σαν βάση στη μελοποιΐα τον τονισμό των λέξεων. Κάθε τονούμενη συλλαβή γίνεται αρχή ρυθμικού πόδα, δηλαδή εκτελείται στη **θέση,** με αποτέλεσμα να εναλλάσσονται οι πόδες (δίσημοι, τρίσημοι, τετράσημοι) μέσα στη μελωδία του τροπαρίου, ανάλογα με τον τονισμό.

Γι' αυτό, για την καλύτερη απόδοση (εκτέλεση) των τροπαρίων, πρέπει να σημειώνονται τουλάχιστον οι τρίσημοι πόδες που υπάρχουν στη μελωδία τους με τον αριθμό 3 ή με κάθετες γραμμές (διαστολές).

Οι Βυζαντινοί Μουσουργοί προτίμησαν τη ρυθμική αυτή ελευθερία γιατί αποφεύγεται:

α) ο παρατονισμός των λέξεων, που αλλοιώνει την έννοια του κειμένου.

β) η μονοτονία, που παρατηρείται όταν το μέλος εκτελείται σε ορισμένο ρυθμό και

γ) δεν δεσμεύεται η μουσική έμπνευση με ρυθμικές απαιτήσεις.

Έτσι η ποικιλία αυτή των ρυθμών όχι μόνο δεν δίνει την εντύπωση αταξίας δυσάρεστης, αλλά αντίθετα αποτελεί ιδιότυπη συμμετρία και αρμονία ευχάριστη στην ακοή.

Σημειωτέον ότι υπάρχουν και τροπάρια στο ειρμολογικό και στιχηραρικό μέλος που είναι τονισμένα σε ορισμένο ρυθμό, αλλά πάλι οι τονούμενες συλλαβές κατά κανόνα βρίσκονται στη **θέση** των ρυθμικών ποδών.

Η θέση, σε σχέση με την **άρση,** προφέρεται εντονότερα (τονίζεται ζωηρότερα), γι' αυτό και στα μελοποιημένα κείμενα δεν σημειώνονται πουθενά οι τόνοι στις λέξεις, όπως γίνεται στην Ευρωπαϊκή Μουσική, γιατί η Βυζαντινή Μουσική είναι **Τονική Μουσική.**

33. Ἀγραφο Τυπικό

Κατά το άγραφο τυπικό καθορίζονται οι ήχοι στους οποίους πρέπει να ψάλλονται οι **Δοξολογίες,** τα **Χερουβικά** και τα **Κοινωνικά,** έτσι:

Σεπτεμβρίου 1 – **Αρχή της Ινδίκτου, δηλαδή του Νέου Εκκλ. Έτους**
Χειρουβικό και Κοινωνικό, ήχος Α΄.

Σεπτεμβρίου 14 – **Ὕψωσις του Τιμίου Σταυρού**
Δοξολογία αργή, ήχος Δ΄ Ἁγια
του Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου.

Δεκεμβρίου 24 – **Παραμονή των Χριστουγέννων**
Χερουβικό και Κοινωνικό, ήχος Β΄.

Δεκεμβρίου 25 – **Εορτή των Χριστουγένων**
Δοξολογία σύντομος ήχος Β΄
(βλέπε «ΠΗΔΑΛΙΟΝ – ΔΩΔΕΚΑΗΜΕΡΟΝ», σελίδα 115)
Χερουβικό και Κοινωνικό, ήχος Α΄.

Δεκεμβρίου 26 – **Σύναξις της Θεοτόκου**
Χερουβικό και Κοινωνικό, ήχος Β΄.

Ιανουαρίου 1 – **Περιτομή του Κυρίου – Μεγάλου Βασιλείου**
Δοξολογία, Χερουβικό, Κοινωνικό, ήχος Α΄.

Ιανουαρίου 5 – **Παραμονή των Θεοφανείων**
Χερουβικό, Κοινωνικό, ήχος Β΄.

Ιανουαρίου 6 **– Τα Ἅγια Θεοφάνεια**
Δοξολογία σύντομος ἦχος Β΄
(βλέπε «ΠΗΔΑΛΙΟΝ – ΔΩΔΕΚΑΗΜΕΡΟΝ» σελίδα 115)
Χερουβικό, ἦχος Βαρύς.
Κοινωνικό, ἦχος Βαρύς ἢ ἦχος Α΄.

Ιανουαρίου 7 **– Σύναξις Ιωάννου του Προδρόμου**
Χερουβικό, Κοινωνικό, ἦχος Β΄.

Γ΄ Κυριακή των Νηστειών, της Σταυροπροσκυνήσεως
Δοξολογία αργή, ἦχος Δ΄ Ἅγια,
του Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου.
Χερουβικό, Κοινωνικό, ἦχος Δ΄ Ἅγια.

Κυριακή των Βαΐων
Δοξολογία αργή, ἦχος Λέγετος
του Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου.
Χερουβικό, Κοινωνικό, ἦχος Δ΄.

Κυριακή του Πάσχα
Χερουβικό, Κοινωνικό, ἦχος Α΄.

Διακαινήσιμος Εβδομάδα
Χερουβικό, Κοινωνικό, στον ἦχο της ημέρας.
Την Παρασκευή, Χερουβικό, ἦχος πλάγ. του Β΄
Κοινωνικό, ἦχος Βαρύς.

Κυριακή του Θωμά
Δοξολογία, Χερουβικό, Κοινωνικό, ἦχος Α΄.

Κυριακή της Πεντηκοστής
Δοξολογία, σύντομη, ἦχος πλάγ. του Β΄
Χερουβικό, Κοινωνικό, ἦχος Βαρύς
Η Θ΄ Ωδή «Μη της φθοράς...» αντί του
«Ἄξιόν εστιν ...» σύντομη.

Ο Ν΄ ψαλμός Ψάλλεται μόνον εις ἦχον **Δεύτερο** και **Βαρύ**
του Γεωργίου Ραιδεστηνού.

«Υπερευλογημένη...» Ψάλλεται πάντοτε εις ἦχον Δεύτερον
(βλέπε «ΠΗΔΑΛΙΟΝ – ΔΩΔΕΚΑΗΜΕΡΟΝ», σελίδα 39)

Δοξολογία Κάθε Κυριακή η Δοξολογία ψάλλεται στον ἦχο της ημέρας
Στις Δεσποτικές, Θεομητορικές και εορτές Αγίων,
η Δοξολογία ακολουθεί τον ἦχο του Δοξαστικού
ἢ του «Και νυν».

Στις Εθνικές επετείους
Πρέπει να ψάλλεται η Τετράφωνος αργή Δοξολογία,
ἦχος Α΄ του Ιακώβου Πρωτοψάλτου.

«Σήμερον σωτηρία..»
Ψάλλεται πάντοτε εις ήχον Β΄
(βλέπε «ΠΗΔΑΛΙΟΝ – ΔΩΔΕΚΑΗΜΕΡΟΝ», σελίδα 40)

Δύναμις: «Άγιος ο Θεός....» ψάλλεται εις ήχον Δεύτερον.

Χερουβικά, Κοινωνικά της Εβδομάδας

Δευτέρα:	ήχος Πρώτος.
Τρίτη:	ήχος Βαρύς.
Τετάρτη:	ήχος Τέταρτος.
Πέμπτη:	ήχος Πλάγ. του Δ΄.
Παρασκευή:	ήχος Πλαγ. του Α΄.
Σάββατο:	ήχος Πλάγ. του Α΄.

«Είδομεν το φως...»

«Είη το όνομα...» Ψάλλονται πάντοτε μόνον εις ήχον Δεύτερον
(βλέπε «ΠΗΔΑΛΙΟΝ – Θ. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ», σελίδα 206).

34. Για τους Σπουδαστές

α) Μουσικές Κλασικές Εκδόσεις

ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ	Ιωάννου Πρωτοψάλτου
ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟΝ	Ιωάννου Λαμπαδαρίου
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ	Στεφάνου Λαμπαδαρίου
ΜΕΓΑΛΗ ΕΒΔΟΜΑΔΑ	Γεωργίου Ραιδεστηνού Πρωτοψάλτου
ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ	Γεωργίου Ραιδεστηνού Πρωτοψάλτου
ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΕΓΚΟΛΠΙΟΝ	Αλεξάνδρου Θ. Φωκαέως
ΑΙ ΔΥΟ ΜΕΛΙΣΣΑΙ	Αγαθ. Κυριαζίδου
ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ	Γεωργίου Πρωγάκη
ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ	Δημ. Κυφιώτου
ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ	Θεοδώρου Φωκαέως
ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ	

β) Καθιερωμένα Κλασικά Μαθήματα

ΕΣΠΕΡΙΝΟΥ:

«Ανοιξαντάρια»	Θεοδώρου Φωκαέως
«Μακάριος ανήρ»	Μανουήλ Πρωτοψάλτου
«Θεοτόκε Παρθένε» (οκτάηχον)	Πέτρου Μπερεκέτου

ΟΡΘΡΟΥ:

Πολυέλεος, «Δούλοι Κύριον»	Πέτρου Λαμπαδαρίου
Πολυέλεος, «Επί τον ποταμόν»	Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος

«Ο Ν΄ ψαλμός» ήχος Δεύτερος και Βαρύς Γ. Ραιδεστηνού.

Δοξολογίες αργές:

Ήχος Πρώτος, Τετράφωνος	Ιακώβου Πρωτοψάλτου
Ήχος Δεύτερος	Ιακώβου Πρωτοψάλτου
Ήχος Λέγετος	Πέτρου Λαμπαδαρίου
Ήχος Τέταρτος, «άγια»	Πέτρου Λαμπαδαρίου
Ήχος Πλάγιος του Πρώτου	Πέτρου Βυζαντίου
Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου	Γ. Βιολάκη Πρωτοψάλτου
Ήχος Βαρύς (διατονικός)	Ιακώβου Πρωτοψάλτου
Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου	Ιακώβου Πρωτοψάλτου

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ:

Δύναμις:

Του Βήματος, το Συνειθισμένον, του Νηλέως, του Κρητός: (βλέπε ΠΗΔΑΛΙΟΝ – Θ. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ, σελίδες 9-15).

Χερουβικά:

Σύντομα της εβδομάδας Θεοδώρου Φωκαέως, Πέτρου Λαμπαδαρίου, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου – αργά και σύντομα – από τις παλιές συλλογές.

Λειτουργικά:

Ήχος Πλάγ. του Πρώτου (εναρμόνιος), Γερ. Κανελίδου
Ήχος Πλάγ. του Τετάρτου, Γερ. Κανελίδου
Ήχος Πρώτος (παθητικός), Γερ. Κανελίδου
Ήχος Δεύτερος, Γεωργίου Ραιδεστηνού
(βλέπε ΠΗΔΑΛΙΟΝ – Θ. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ, σελίδες 69-133)

Άξιόν εστιν:

Ήχος Πρώτος (πενταφ. εναρμ.) μέλος αρχαίον
Ήχος Δεύτερος, το Συνειθισμένον (του γάμου)
Ήχος Πλάγ. Πρώτος, Γ. Σαρανταεκκλησιώτου
Ήχος Πλάγ. Δεύτερος, ανώνυμον
Ήχος Βαρύς εναρμόνιος, Μ. Μισαηλίδου
Ήχος Πλάγ. Τέταρτος, Γ. Κανελίδου
Ήχος Πλαγ. Τέταρτος, Χαρ. Παπανικολάου
(βλέπε ΠΗΔΑΛΙΟΝ – Θ. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ σελίδες 69-133).

Κοινωνικά:

Διαφόρων δασκάλων από τις παλιές μουσικές συλλογές.
(βλέπε ΠΗΔΑΛΙΟΝ – Θ. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ σελίδες 155-208).

Σύνθεση χορού των ψαλτών

Α΄ Χορός

Πρωτοψάλτης

Α΄ Δομέστικοι (δύο)

Α΄ Δομέστικοι (δύο)

Κανονάρχης

Β΄ Δομέστικος

Β΄ Δομέστικος

Αναγνώστης

Πρωτο-αποστολάριος

Ισοκράτες (δύο)

Ισοκράτες (δύο)

Ομάδα από καλλίφωνα παιδιά

Β΄ Χορός

Λαμπαδάριος

Η υπόλοιπη σύνθεση όμοια με του Α΄ Χορού

Υπάρχει και ο **Τυπικάριος,** που ενημερώνει και τους δύο Χορούς.

Πίνακας αριθμητικών σημείων

1. Ελληνικά	2. Λατινικά	3. Αραβικά	
Α΄	I	1	ένα
Β΄	II	2	δύο
Γ΄	III	3	τρία
Δ΄	IV	4	τέσσερα
Ε΄	V	5	πέντε
ΣΤ΄	VI	6	έξι
Ζ΄	VII	7	επτά
Η΄	VIII	8	οκτώ
Θ΄	IX	9	εννιά (εννέα)
Ι΄	X	10	δέκα
ΙΑ΄	XI	11	ένδεκα
ΙΒ΄	XII	12	δώδεκα
ΙΓ΄	XIII	13	δεκατρία
ΙΔ΄	XIV	14	δεκατέσσερα
ΙΕ΄	XV	15	δεκαπέντε
ΙΣΤ΄	XVI	16	δεκαέξι
ΙΖ΄	XVII	17	δεκαεπτά
ΙΗ΄	XVIII	18	δεκαοκτώ
ΙΘ΄	XIX	19	δεκαεννιά
Κ΄	XX	20	είκοσι
Λ΄	XXX	30	τριάντα
Μ΄	XL	40	σαράντα
Ν΄	L	50	πενήντα
Ξ΄	LX	60	εξήντα
Ο΄	LXX	70	εβδομήντα
Π΄	LXXX	80	ογδόντα
ϟ (κόππα)	XC	90	ενενήντα
Ρ΄	C	100	εκατό
Σ΄	CC	200	διακόσια
Τ΄	CCC	300	τριακόσια
Υ΄	CD	400	τετρακόσια
Φ΄	D	500	πεντακόσια
Χ΄	DC	600	εξακόσια
Ψ΄	DCC	700	επτακόσια
Ω΄	DCCC	800	οκτακόσια
ϡ (σαμπί)	CM	900	εννιακόσια
Α͵	M	1000	χίλια

1. Η Χρήση των γραμμάτων του αλφαβήτου ως αριθμητικών σημείων από το 1–24 αρχίζει απ' τον 4ον αιώνα π.Χ. Οι γραμματικοί της Αλεξάνδρειας δανείσθηκαν αυτό το σύστημα, όταν διαίρεσαν την «Ιλιάδα» και την «Οδύσσεια» σε 24 ραψωδίες. Το 250 π.Χ. βρίσκουμε για πρώτη φορά, στα νομίσματα της Αλεξάνδρειας και της Τύρου, καθώς και σε έγγραφα, τ' αριθμητικά σημεία που πάρθηκαν από το ελληνικό αλφάβητο.
2. Στο Λατινικό (Ρωμαϊκό) σύστημα κάθε αριθμός που γραφόταν πιο μπροστά από ένα μεγαλύτερο αφαιρούνταν απ' αυτόν, π.χ. IV=4, IX=9, XL=40, XC=90, CD=400, CM=900. Το σύστημα αυτό επικράτησε στη Δυτική Ευρώπη ως τον 16ον μ.Χ. αιώνα.
3. Τα αριθμητικά σημεία που χρησιμοποιούνται σήμερα έχουν Ινδική προέλευση και μπήκαν στην Ευρώπη από τους Άραβες τον 10ον μ.Χ. αιώνα. Το Ο (μηδέν) επινοήθηκε τελευταίο και πολύ ευκόλυνε στο να γράφουμε τους αριθμούς σύμφωνα με το δεκαδικό σύστημα. Πρώτοι το χρησιμοποίησαν, με ειδικά σημεία, οι Κινέζοι και οι Άραβες.

35. Βυζαντινοί Μουσουργοί
(Χρονολογικά)

Ιωάννης ο Δαμασκηνός 676 – 767 μ.Χ.
Πρώτη πηγή και διαμορφωτής της Βυζαν. Μουσικής
Ιωάννης ο Κουκουζέλης 1.100 μ.Χ.
Δεύτερη πηγή της Βυζαντινής Μουσικής
Ιωάννης ο Κλαδάς ΙΔ΄ – ΙΕ΄ αιώνας μ.Χ.
Τρίτη πηγή της Μουσικής μας.
Ιωάννης ο Γλυκύς, Πρωτοψάλτης + 900
Ξένος ο Κορώνης, Πρωτοψάλτης, ΙΑ΄ αιώνας
Μανουήλ Χρυσάφης (ο αρχαίος), Λαμπαδάριος, ΙΕ΄ αιώνας
Μανουήλ Χρυσάφης (ο νέος), Πρωτοψάλτης, 1600
Μπαλάσιος (Βαλάσιος), Ιερέας, Νομοφύλακας της Μεγάλης Εκκλ., 1660
Παναγιώτης Χαλάτζογλου, Πρωτοψάλτης, + 1748
Πέτρος Γλυκύς ο Μπερεκέτης + 1768
Ιωάννης ο Τραπεζούντιος, Πρωτοψάλτης, ΙΗ΄ αιώνας
Πέτρος ο Πελοποννήσιος, Λαμπαδάριος, + 1777
Δανιήλ Πρωτοψάλτης, +1789
Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, 1740–1800
Πέτρος ο Βυζάντιος, Πρωτοψάλτης, +1808
Γεώργιος ο Κρής +1816
Μανουήλ Πρωτοψάλτης +1819

Γρηγόριος Πρωτοψάλτης +1822
Αντώνιος ο Λαμπαδάριος + 1828
Πέτρος ο Εφέσιος +1840
Απόστολος Κωστάλας +1840
Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας + 1840
Χρύσανθος ο Προύσης +1843
Ιωάννης Λαμπαδάριος + 1846
Θεόδωρος Φωκαεύς + 1848 ή 1851
Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης + 1862
Ιωάννης Πρωτοψάλτης + 1866
Ονούφριος Βυζάντιος + 1872
Νικόλαος Πρωτοψάλτης Σμύρνης + 1887
Γεώργιος Ραιδεστηνός Πρωτοψάλτης 1833 – 1889
Γεράσιμος Κανελίδης 1835 – 1880
Δημήτριος Κυφιώτης ΙΘ΄ αιώνας
Αλέξανδρος Βυζάντιος + 1884
Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης 1843 – 1891
Παναγιώτης Κηλτζανίδης + 1896
Στέφανος Λαμπαδάριος + 1898
Γεώργιος Βιολάκης, Πρωτοψάλτης, + 1911
Μισαήλ Μισαηλίδης, Πρωτοψάλτης Σμύρνης, τέλος ΙΘ΄ – αρχές Κ΄ αιώνα
Κυριακός Καλόγηρος (Ιωαννίδης) + 1906
Νηλεύς Καμαράδος + 1922
Δημήτριος Βουλγαράκης τέλος ΙΘ΄ – αρχές Κ΄ αιώνα
Πέτρος Φιλανθίδης τέλος ΙΘ΄ – αρχές Κ΄ αιώνα
Γεώργιος Βινάκης + 1939
Ιάκωβος Ναυπλιώτης, Πρωτοψάλτης, 1864– 1942
Γεώργιος Πρωγάκης τέλος ΙΘ΄ – αρχές Κ΄ αιώνα
Κωνσταντίνος Ψάχος + 1949
Εμμανουήλ Φαρλέκας 1877–1958
Αγαθάγγελος Κυριαζίδης τέλος ΙΘ΄ – αρχές Κ΄ αιώνα
Κλάββας Κωνσταντίνος + 1917
Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης + 1934
Χαράλαμπος Παπανικολάου τέλος ΙΘ΄ – αρχές Κ΄ αιώνα
Κωνσταντίνος Μπεκιάρης, Μουσικολόγος, γεννήθηκε το 1881
Θεμιστοκλής Γεωργιάδης, Μουσικοδιδάσκαλος, + 1946
Κωνσταντίνος Πρίγγος, Πρωτοψάλτης, γεννήθηκε 1892, πέθανε 1964
και ο τελευταίος μεγάλος σταθμός της χορείας των Πρωτοψαλτών των Πατριαρχείων.

Με τον **Κωνσταντίνο Πρίγγο** μπορούμε να ποϋμε πως κλείνει πια η φωτισμένη και λαμπρή πλειάδα των ιεροφαντών της Βυζαντινής Μουσικής του Οικουμενικού Πατριαρχείου, που για δεκάδες χρόνια γαλούχησαν γενιές ολόκληρες της ελληνικής ομογένειας της Βασιλεύουσας και με τις μελωδικές τους φωνές, την βαθειά τους τέχνη και την έντονη προσωπικότητά τους ύμνησαν και έμελψαν το Δημιουργό στους θόλους των υπέροχων επιβλητικών Εκκλησιών της.

Όπως από τους δεκάδες χιλιάδες των ομογενών, που κατάντησαν να μετριούνται ευχερέστατα σε λίγες εκατοντάδες, θύματα της πασίγνωστης ανθελληνικότητας των εκάστοτε τουρκικών κυβερνήσεων, που πέτυχαν να κλείσουν οριστικά και τελεσίδικα και τον τηλαυγή φάρον της γεραράς Θεολογικής Σχολής της Χάλκης, έτσι μπήκε τελεία και παύλα και στην ολόλαμπρη ιστορία των μεγάλων δασκάλων της αθάνατης προγονικής μας κληρονομιάς στην Κωνσταντινούπολη.

Αυτός είναι ακριβώς και ο μοναδικός λόγος που επιβάλλει και στην Εκκλησία και στην Πολιτεία, αλλά και στον καθένα μας να καταβάλουμε κάθε δυνατή προσπάθεια για να περισώσουμε αυτήν την πανίερη και πολυτιμώτατη κληρονομιά μας.

Για πολλά άλλα πράγματα κοπτόμαστε και σηκώνουμε σταυροφορία, δίκαια ασφαλώς και σωστά.

Πρέπει όμως παράλληλα να γίνουμε και σημαιοφόροι ενός αγώνα για μια τόσο αξιόλογη προγονική κληρονομιά, που για αιώνες αιώνων και μέσα σε λαίλαπα σκλαβιάς, τυραννίας και μύριων όσων ταλαιπωριών και δοκιμασιών, στάθηκε σαν ένας φωτεινός σηματοδότης, που μας φλόγισε και μας θέριεψε για να φτάσουμε μέχρι τη μέρα του αγίου λυτρωμού και της Εθνικής μας Ανάστασης.–

ΤΕΛΟΣ



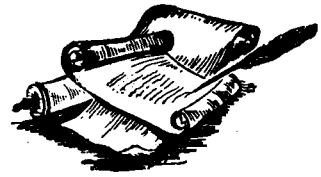
ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΛΙΜΑΚΩΝ

Διατονικών, Χρωματικών, Εναρμονίων, των Χροών και μικτών κατά μετάθεση

	6	12	12	6	12	12	12	Κλίμακα Διατονική
	12	12	6	12	12	12	6	Κλίμακα Διατονική
	12	6	12	12	12	6	12	Κλίμακα Διατονική
	6	12	12	12	6	12	12	Κλίμακα Διατονική
	12	12	12	6	12	12	6	Κλίμακα Διατονική
	12	12	6	12	12	6	12	Κλίμακα Διατονική
	12	6	12	12	6	12	12	Κλίμακα Διατονική
	6	18	6	12	6	18	6	Κλίμακα Χρωματική του Δευτέρου ήχου
	6	21	3	12	6	21	3	Κλίμακα Χρωματική του Πλαγίου Δευτέρου ήχου
	12	18	9	3	12	12	6	Κλίμακα της χρόας του Κλιτού
	21	3	15	3	12	12	6	Κλίμακα της χρόας του Ζυγού
	15	3	21	3	6	12	12	Κλίμακα της χρόας της Σπάθης
	15	3	21	3	6	21	3	Κλίμακα της χρόας της Σπάθης με Χρωματική
	6	12	12	12	6	12	12	Κλίμακα Εναρμόνιος εκ του Πα με υφέσεις

| | | |

Θεωρῶ καθῆκον μου να ευχαριστήσω θερμὰ ὁλους, ὁσοι με συμπαραστάθηκαν να ολοκληρώσω την κοπιώδη και πολυδάπανη εργασία μου, που κύριος σκοπός της εἶναι η διατήρηση και πλατειά διάδοση της πατροπαράδοτης Βυζαντινῆς Μουσικῆς.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αφιέρωση ..... ε΄
Επιστολή Αρχιεπισκόπου Αμερικής κ.κ. ΙΑΚΩΒΟΥ ..... ζ΄
Επιστολή κ. Σάββα Σάββα, Καθηγητού της Βυζαντινής Μουσικής Θεολογικής Σχολής Brookline 1
Βραβείο Μουσικής Εταιρείας Βορείου Ελλάδος 3
Βιβλιογραφία 5
Πρόλογος 9
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ ΠΡΟΘΕΩΡΙΑ
Μουσική 13
Μελωδία και αρμονία 14
Τετράχορδα και συστήματα 15
Τα τρία μελωδικά γένη 23
Χρόαι 28
Τρόποι 33
Τόνοι και κλίμακες κατά μετάθεση 58
Παρασημαντική 58
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ ΘΕΩΡΙΑ
Βυζαντινή Μουσική 65
Φθόγγοι 66
Χαρακτήρες ποσότητας 67
Συνεχής και υπερβατή ανάβαση ή κατάβαση 68
Συνεχές ελαφρόν 69
Σύνθεση των χαρακτήρων 70
Ἄχρονες υποστάσεις ή τροπικά σημεία 71
Ἔγχρονες υποστάσεις ή χρονικά σημεία 72
Γενικά περί χρόνων 73
Χρόνος 74
Χρονική αγωγή 78
Ρυθμός 78
Ρυθμικοί πόδες 79
Ρυθμικά γένη 85
Συμφωνίες 87
Υφέσεις και Διέσεις 91
Ἦχοι 93
Τροχός 95
Απήχημα 98

Γένη 99
Μαρτυρίες 99
Φθορές 101
Πίνακας κλιμάκων Διατονικών, Χρωματικών, Εναρμονίων και μικτών 103
Σχηματισμός κλιμάκων από την αντιφωνία 115
Παραλλαγή και Μέλος 117
Διάφορα Γυμνάσματα Παραλλαγής 117
Χρόαι 137
Καταλήξεις των μελών των οκτώ ήχων 144
Καταλήξεις του σύντομου Ειρμολογικού μέλους 145
Ἦχος Πρώτος 145
Ἦχος Δεύτερος 150
Ἦχος Τρίτος 155
Ἦχος Τέταρτος 156
Ἦχος Πλάγιος του Πρώτου 159
Ἦχος Πλάγιος του Δευτέρου 162
Ἦχος Βαρύς 163
Ἦχος Πλάγιος του Τετάρτου 164
Μαθήματα Θείας Λειτουργίας 168
Ἴσον ἢ Ισοκράτημα 188
Ὕφος 190
Ρυθμοτονικό σύστημα 190
Ἄγραφο Τυπικό 191
Για τους Σπουδαστές α) Μουσικές Κλασικές Εκδόσεις
β) Καθιερωμένα Κλασικά Μαθήματα 193
Σύνθεση χορού των Ψαλτών 195
Πίνακας αριθμητικών σημείων 196
Βυζαντινοί Μουσουργοί 197
Συγκεντρωτικός πίνακας κλιμάκων 200
Επιστολή 202
Περιεχόμενα 203

ΕΚΔΟΘΕΝΤΑ ΒΙΒΛΙΑ

1. ΤΡΙΩ¸ΔΙΟΝ
2. ΜΕΓΑΛΗ ΕΒΔΟΜΑΣ
3. ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ
4. ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ
5. ΙΕΡΑΤΙΚΟΝ – ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΝ
6. ΔΩΔΕΚΑΗΜΕΡΟΝ
7. ΜΕΘΟΔΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
8. ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ
9. ΕΓΚΟΛΠΙΟΝ

ΑΚΟΛΟΥΘΟΥΝ
Δοξαστάριον, Εσπερινός, Ὄρθρος.

ΜΕΘΟΔΟΣ: Τιμάται Δρχ. 2.000

Διατίθεται από τον εκδότη ΑΣΤΕΡ. ΔΕΒΡΕΛΗ
Διεύθυνση: Σκρά 3 – Τηλ. (031) 235.860
546 22 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Παράκληση: η αποστολή του αντιτίμου να γίνει Ταχυδρομικώς.